منشورات جامعة حلب
كلية الآداب والعلوم الإنسانية

المدخل
إلى الآداب الأوروبية

الدكتور
فؤاد المرعي

مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية
١٤١٧ هـ - ١٩٩٦ م

المدخل
الى الآداب الاوروبية

منشورات جامعة حلب
كلية الآداب

المدخل إلى الآداب الأوروبية

الدكتور
فؤاد المرعي

الطبعة الثانية

السنة الدرسية
١٩٨٠ - ١٩٨١

مديرية الكتب والمطبوعات

ـ بين يدي الكتاب ـ

ذكرني كتاب صديقي الدكتور فؤاد مافعله أحد الأدباء عندما كتب رسالة طويلة الى صديق له ثم اعتذر في نهايتها بأن وقتــه كان ضيقاً فلم يتسن له الايجاز ، وان وقته لو كان كافياً لما أطال الرسالة . وهذا الذي اعتذر منه الأديب قد يبدو في ظاهره منافيــاً لما ألفه الناس ، إذ تعودوا أن يطيلوا مع اطالة الوقت . وأن يوجزوا مع قصره . ولأمر ما اعتبرت العرب الايجاز هو البلاغة ، لأنه يجمع المعنى الكثير في اللفظ القليل . ومن المعلوم أن إيداع المعنى الكثير في اللفظ القليل يحتاج إلى وقت أطول من الكلام الذي يتساوى فيــه اللفظ والمعنى . أقول : تذكرت هذه الحادثة ، لأن مؤلف هذا الكتاب قد فعل الشيء نفسه . إذ لخص سيرة الأدب الأوربي في اتساعه وشموله وتنوع لغاتــه وبيئاته في هــذه الصفحات اليسيرة . مع التزام الدقة والعلمية في الكتابة .

إن الصعوبة في كتابة مثل هذا المدخل الى الآداب الأوربية . لاتكمن في هذا الأمــر وحده ــ أعني اتساع الآداب الأوربية وتنوعها ــ وإنما في أشياء كثيرة . منهــا التزام حد معين يراعى فيه الوقت لطلاب السنة الرابعة من قسم اللغة العربية . وهو ثمانية أشهر ، مع مراعاة المحصول الثقافي لهؤلاء الطلبة . ولذلك يبقى السؤال ماثلاً أمام المؤلف على الدوام : كيف تسهل هذه المادة لهؤلاء الطلبة الذين يواجهونها أول مرة ؟ أيختار المؤلف عيون هــذه المؤلفات ثم يقف عندها ؟ فيبدو الأدب الأوربي عندئذ شامخاً متألقاً تتضاءل أمامه الآداب الأخرى ، أم يتناول في حديثه هذه السفوح والمنحدرات فيطول الكلام ويكثر ؟ .

إن هذه الصعوبات تواجه المؤلفين الغربيين أنفسهم ، فإنك تجدهم قد وقفوا عند شوامخ الأعمال وتركوا ماعداها ، ثم إنك تلاحظ بعد فراغهم من الأدب اليوناني والروماني وأدب العصور الوسطى هذا الاتجاه القومي عندما ينصرف الألماني الى أدبه والانكليزي والفرنسي إلى أدبهما ، وتبقى آداب الأمم الأوربية الأخرى في الظل .

وكل هذه المصاعب هينة يسيرة أمام هذه المشكلة : من أي منظار ينبغي أن ننظر إلى هذه الآداب ؟ ماهو الخيط الذي ينبغي أن تنتظم فيه هذه الخرزات الملونة ؟ هل يكفي أن تكون هذه الآداب من نتاج القارة الأوربية حتى ينتظمها سلك واحد ؟

أما المشكلة الأولى ، فقد كان لامفر من الاكتفاء بروائع هذه الآداب ، لا لأنها الصورة المتألقة التي ينبغي أن تعرض وحدها ، بل لابد من الاقتصار عليها بسبب الزمن المتاح للمدرس ، ولعدم تخصص طلاب يريدون أخذ فكرة سريعة وشاملة وموجزة من هذه الآداب ، وأظن أن هذا امر يفعله كل من يريد تناول عدة آداب تجمعها روح واحدة كالآداب الاسلامية مثلاً . وأما المشكلة الثانية فإن مؤلف هذا الكتاب قد بذل جهده في تقديم إطار يوحد هذه الآداب ، ويجعل اقتفاء التالي للمتقدم أمراً ملاحظاً دون المغالاة في عملية « التوحيد » هذه ، فهو لم ينس التطورات الكبرى لهذه المجتمعات ، هذه التطورات التي يعتبر الأدب انعكاساً بيناً لها . كما أن المؤلف لم يقع في هوة « الجانبية » التي تتحدث عن أدب أوربي واحد وتهمل الآداب الأخرى . ولعل قارىء الكتاب ، إذا كان متعوداً على وجهات نظر كتاب الغرب كما تعكسها الكتب العربية التي ألفت عن الآداب الأوربية ، اوالكتب المترجمة التي تعرف بهذه الآداب ، لعله يجد هنا وهناك بعض النظرات الجديدة التي تخالف ماألفه ، كما هو ملاحظ في هذه الفصول التي كتبت عن المسرحية اليونانية ، أوالكوميديا الإلهية ، أوالرومانتيكية مثلاً ، فإن هذه النظرات تستدعي وقوفاً وتأملاً خاصاً .

وكم كنت أود لو أن المؤلف أفاض في القسم الأخير من الكتاب ، لأمور : منها أن هذا القسم لم ينل العناية الكافية من المؤلف كما نالته الأقسام الأولى ، كأن المؤلف قد أدركه التعب بعد رحلته الطويلة فأراد أن يتعجل الأمر ليستريح ، ومنها أن هذا القسم هو مجال تخصص الكاتب ، وحقله الذي بذر فيه أوائل بذوره العلمية ، ومنها أن هذا القسم

يتصل في كثير من جوانبه بقضايا عصرنا ، ولا تزال أفكاره موضع نقاش وجدل في حلقات المثقفين من شباب العرب . وعسى أن يتيح الزمن للمؤلف فرصة إعادة طبع كتابه ، ليولي هذا القسم حقه من العناية .

ومهما يكن من أمر ، فإن محب الاطلاع على الآداب الأوربية ، سيجد في هــذا الكتاب بغيته في أكثر من ناحية ، من حيث التفسير والتعليل ، بل سيسمع صوتاً جديداً بين عشرات الأصوات المألوفة .

د . محمد حموية

المقدمة

مقدمة — كيف يجب أن نفهم تاريخ الفن :

لكي نفهم تاريخ الأدب القديم ، بل كل أدب ، لايكفي أن نقرأ أعمال الكتاب ونقومها بحسب آرائنا وأذواقنا الشخصية ، بل يتطلب ذلك امتلاك ناصية الطريقة العلمية الصحيحة . لقد بذل علماء الأدب جهوداً كبيرة ولا يزالون يواصلون السعي من أجل صياغة الطريقة العلمية . ولذا فمن المفيد قبل البدء برحلتنا الطويلة عبر تاريخ الأدب العالمي أن نلقي نظرة عجلى على الطريقة التي نعتقد أنها الأصوب والأكثر كمالاً .

بدأت تجارب صياغة نظرية الأدب والنقد الأدبي في أقدم العصور . ولكن ماحدث آنذاك كان طرحاً لمسائل النظرية والنقد فقط ، أما أهمية هذه المسائل فلم تصبح على ماهي عليه من الضخامة الا في العصر الحديث .

في عصر النهضة شرع العلماء في جمع نصوص الكتاب القدماء ودراستها وتم الكثير من العمل في العصر الكلاسيكي (القرن ١٧) إذ استخدم الكتاب المسرحيون الفرنسيون كورنيه وموليير وراسين وغيرهم التركة القديمة استخداماً واسعاً ، ولكنهم فهموها بروح عصرهم واضفوا عليها حداثة شديدة .

وصاغ بوالو في كتابه « فن الشعر » قواعد أدبية للكتاب محولاً تعاليم المنظرين القديمين — هوراس (القرن الأول قبل الميلاد) وارسطو (القرن الرابع قبل الميلاد) — إلى صيغ جامدة كان في أحيان كثيرة يفهمها فهماً خاطئاً . غير أن قواعد بوالو هذه ظلت قوية النفوذ في خلال أكثر من مئة عام .

وحدث انعطاف حاسم في فهم نظرية الفن ونظرية الأدب في أعمال العلامة الخبير في شؤون العالم القديم اى . اى . فينكلمان (١٧١٧ — ١٧٦٨) الذي يعد واحداً من رواد علم

الآثار ونظرية الفن . ففي كتابه « تاريخ الفن القديم » (١٧٦٤) لم يكتف فينكلمان بالاعراب عن اعجابه بمنجزات الفن القديم بل حرص على تفسير تطور هذا الفن من وجهة نظر تاريخية مظهراً«القنونة» الداخلية لتغيرات الاشكال والاتجاهات الفنية. ودرس في هذا التطور تأثير المناخ والطباع والدين والقوانين . وهكذا بات الابداع الفني موضوع دراسة علمية بعد ان كان موضوع تقويم خاضع للمصادفة والاهواء الذاتية .

وجدت وجهة نظر فينكلمان من يمضي بها قدماً بين معاصريه . فطورها ليسينغ (١٧٢٩ – ١٧٨١) في مؤلفيه « لاوكاوون » و « الأدب المسرحي في هامبورغ » بالاستناد إلى مادة الادبين اليوناني والروماني الغنية . واتجه الشاعر العالم غيردر (١٧٤٤ – ١٨٠٣) نحو دراسة الاغاني الشعبية التي رأى فيها منبع الشعر كله ، وبحث عن نماذج ذلك في الأدب اليوناني بالدرجة الأولى .

وفي بداية القرن التاسع عشر نشر الفلاسفة المثاليون : كانت وشيللينغ وهيجل فكرة رجعية تزعم ان الفن اسمى من الحياة ، وقدموا الفن اليوناني مثالاً على ذلك .

وقد قادت دراسة تاريخ وحياة الشعوب القديمة العلم نحو فهم جوهر الأدب والفن فهماً صحيحاً . وكان العالم الألماني وولف (١٧٥٩ – ١٨٢٤) من أوائل الذين سلكوا هذا النهج . ولكن وولف لم يقدم دراسة منظمة منهجية عن تاريخ الأدب القديم .

وسادت في الستينات والسبعينات من القرن الماضي نظرية العالم الاجتماعي الفرنسي تين (١٨٢٨ – ١٨٩٣) ، الذي حاول ان يستخدم في الأدب والفن الطريقة المتبعة في العلوم الطبيعية . لم يكتف تين بتحليل الوقائع التاريخية بل سعى إلى ايجاد عوامل محددة تتحكم بمجرى الأحداث وكذلك بتطور الأدب والفن . وقد رأى (تين) هذه العوامل في خصائص العرق والبيئة واللحظة التاريخية .

لقد أصبح فهم العملية الفنية على هذا النحو فهماً سائداً في أواخر القرن التاسع عشر وفي بداية القرن العشرين واطلق عليه اسم الطريقة « ثقافية – التاريخية » . وتأثير هذه الطريقة واضح في الاعمال الكبيرة التي تدرس الأدب القديم .

غير ان الخطأ الأساسي في نظرية (تين) يكمن في كونها تعدّ العاملين الأساسيين – العرق والبيئة – ثابتين وتهمل تأثير العاملين الاقتصادي والاجتماعي . وعلى هذا الاساس ،

انتشرت في العلم البرجوازي ضروب شتى من محاولات تحديث تاريخ العالم القديم واضفاء صفات عليه لايمكن أن تكون له .

وانتشرت ابان ازمة الثقافة البرجوازية منذ نهاية القرن التاسع عشر ، وفي القرن العشرين ، وبخاصة بعد الحرب العالمية الأولى ، نظرية « الفن المجرد » او « الفن للفن » بكل مايتشعب عن هذه النظرية من تصورات تزعم ان الشاعر شاعر وحسب ، وان نظرية الأدب لاتهتم الا باساليب واشكال ابداع الأدباء ، أما محتوى الأعمال الأدبية وآراء الكتاب ، وكذلك الظروف المحيطة بهم وتأثير العوامل الخارجية فيهم ، فتلك أمور لاأهمية لها مطلقا . وعلى الرغم من ان انصار هذه النظرية قد حققوا بعض النتائج الهامة في دراسة الأدب ، فانهم ، بسبب نظرتهم الوحيدة الجانب ، لم يستطيعوا النظر إلى العمل الفني على أنه كـــل متكامل فأدى ذلك إلى أن تظل آراؤهم معلقة في الهواء لاجذور لها . ذلك هو العيب الاساسي الذي تعاني منه المدرسة الشكلية .

لقد صاغ الديمقراطيون الثوريون الروس بيلينسكي وتشيرنيشيفسكي وغيرتسن ودبرولوبوف وغيرهم فهماً متقدما لجوهر الظواهر الأدبية ودور الكاتب كانسان ومواطـــن مؤكدين ان الطبيعة تنجب الانسان ولكن المجتمع هو الذي ينميه ويكوّنه .

ونحن اليوم ، بالاستناد إلى كل ماورثناه عن الفكر الانساني الطليعي من خبرة ومعرفة نقـــــول :

ان تاريخ الأفكار وكذلك تاريخ الاشكال الفنية المرتبطة بها يعكسان في ذاتيهمـــــا تغيرات الظروف المادية للحياة الاجتماعية : فمن المستحيل على الانسان ، أي انسان ، ان يعيش في المجتمع ويكون متحرراً من المجتمع ، ومن المستحيل على الفكر ان يغرف مـــن ذاته أويعطي من ذاته ، انه لايستطيع ذلك الا بالتفاعل مع العالم الخارجي .

ان فهم الأدب على هذا النحو يتيح لنا أن نجد حتى في الأدب القديم انعكاساً لحقيقة الحياة وان كان ذلك في غلالة من الاساطير ، وهو يتيح لنا ان نتكلم غاضين النظر عن آراء بعض العلماء ، حول شعبية الأدب القديم « والنمذجة » فيه ، ونقر بتضمنه أشكالا أولية من الواقعية العفوية باعتبار أن الواقعية هي ، إلى جانب صدق التفاصيل صدق في تصوير الشخصية النموذجية في الظروف النموذجية .

ولكننا نخطىء إذا أعدنا تاريخ الأدب كله إلى الظروف الاقتصادية ، فهذا ينم عن تصور اجتماعي مبتذل وقعت فيه بعض المدارس . فلا بد من الاشارة إلى التفاعل بين البنيان الفوقي والقاعدة والى دور الفرد في تطور الايديولوجية . ان الناس يصنعون تاريخهم بانفسهم ولكنهم يصنعونه ضمن ظروف ومقدمات محددة جداً . وعلى الرغم من كون الظروف الاقتصادية هي الحاسمة في نهاية المطاف ، فان للظروف السياسية والتقاليد العالقة في أذهان الناس وغير ذلك دورها المعلوم .

من هنا يتجلى واضحاً خطأ من يحاول أن يضفي على أفكار القدماء تصورات تعود إلى مرحلة متأخرة مفهومة بالنسبة الينا ، ولكنها في الواقع لم تكن موجودة عندهم .

ولا بد لنا من الاشارة إلى جانب آخر مهم في هذه المسألة . اننا إذ نفهم الأدب وحدة ابداعية بين الشكل والمحتوى لانستطيع أن نكتفي بدراسة المحتوى الفكري في الابداع الفني بل يجب علينا أن نهتم بتحليل الاشكال الفنية والبنى والاساليب التي يستخدمها الأدباء .

ان أدب أي شعب من الشعوب هو بالنسبة الينا ابداع فني يجسد في صور فنية مشبعة بالعاطفة واقعة المعاصر . وما دام الأدب انعكاساً للحياة الواقعية بكل تنوعها ، سواء أكان هذا الأدب اسطورياً أم كاريكاتورياً ، فان فهمه يتعذر علينا مالم نربطه بالواقع الذي أوجده ومالم ندرك الصورة الكاملة لتفاعلات مختلف التيارات الاجتماعية في العصور التي ندرس أدبها .

القسم الأول

الأدب القديم

لماذا نهتم بالأدب القديم :

ليس الدافع الذي يحثنا على الاهتمام بالأدب القديم مقصوراً على النوعية الممتازة التي تتحلى بها الكنوز الفنية الموروثة عن تلك الفترة ، بل يشمل أيضاً تأثير تلك الروائع الفنية تأثيراً عميقاً في الأدب الأوربي بمجمله .

لقد قامت الحضارة الاوربية الحديثة على حطام الحضارة القديمة ، ولذا فمن الطبيعي تماماً ان تتحد عناصر الحضارة القديمة عضوياً بالمفاهيم الاجتماعية واساليب التفكير واللغات والصور الفنية الأوربية المعاصرة . بل يتعذر على المرء ان يفهم الكثير من جوانب الحياة الاوربية الحديثة اذا هو لم يتعرف على الحضارة القديمة . وفي تاريخ اوروبا الحديث فترات برز فيها السعي إلى تجسيد المثل والصيغ القديمة في الأدب والفن بل إلى بعثها في السياسة أيضاً . هذا مايتسم به عصر النهضة الذي بدأ في ايطاليا في القرن الرابع عشر والعصر الكلاسيكي في القرنين السابع عشر والثامن عشر وعصر التنوير في القرن الثامن عشر عشية الثورة الفرنسية .

لقد كانت افكار القدماء وتصوراتهم مصدر الهام أعظم رجالات الأدب والفن والعلوم امثال دانتي وميكيل آنج وشكسبير وميلتون وبايرون ورابليه وراسين وموليير وليسينج وغوته وشيللر وبوشكين وغوغول وتولستوي وغوركي والكثيرين غيرهم .

من الطبيعي ان يكون كل عصر قد فهم وتمثل تركة الماضي دون ان تستعبده هذه التركة . فقد كان كل عصر يتملك منها ماهو حيوي ومهم بالنسبة اليه . وانه لمن الأمور الرائعة ان يستمر اهتمام الناس في مختلف الأزمنة والعصور وحتى يومنا هذا بالأعمال الفنية التي ابدعتها العبقرية الانسانية في ذلك الماضي البعيد .

واذا كنا لانجد صعوبة في فهم ارتباط الفن القديم باشكال معينة من التطور الاجتماعي ، فان من الصعوبة بمكان تفسير استمراره في بعث المتعة الفنية في نفوسنا وفي تبوّؤ مركز النموذج الذي لايضاهى . وحل هذه المعضلة يكمن في كون فن القدماء يعبر بجاذبيته وصدقه الفطري عن روعة الطفولة الانسانية . ان سر جمال الفن القديم لايكمن في تناقضه مع تلك

القاعدة الاجتماعية غير المتطورة التي نشأ عليها ، لأنه ، على العكس من ذلك ، نتاج تلك القاعدة وهو مرتبط ارتباطا وثيقا بالظروف الاجتماعية غير الناضجة التي ترعرع في ظلها ، بل انه لم يكن ممكناً إلا في تلك الظروف التي لن تتكرر أبداً .

هكذا يغدو بمقدورنا ان نحدد قيمة الأدب القديم الفنية وان نحدد في الوقت نفسه شروط نشوئه التاريخية ونتتبع ايضاً تأثير الفن القديم في تطور الفن العالمي واهميته بالنسبة إلى عصرنا .

الفصل الأول

الأدب اليوناني القديم

المجتمع العبودي القديم في اليونان :

تتحدد طبيعة الدولة بكيفية تنظيم العمل فيها . والخاصة التي تميزت بها الدول اليونانية القديمة هي أنها جميعها كانت دولاً عبودية لافرق في ذلك بين دولة جمهورية ودولة ملكية ، بين دولة ديمقراطية وارستقراطية .

ويمتاز مالك العبيد بكونه لايمتلك وسائل الانتاج فحسب ، بل يمتلك الانسان المنتج نفسه — العبد .

لقد كانت العبودية في حينها مرحلة تاريخية ضرورية لعبت دورا تقدمياً اذ حررت مجموعة من السكان من عبء العمل اليدوي الصعب ملقية به كله على كاهل العبيد فأنشأت لتلك المجموعة الفراغ اللازم كي تمارس ادارة الدولة وتقوم بتطوير العلم والفن . فلولا العبودية لما كانت حضارة العالم القديم ولما كان هناك علم أوفن يوناني ولما كانت هناك فلسفة يونانية .

يبدأ تاريخ اليونان القديمة منذ نشوء العبودية . ويجري تاريخ العالم القديم بمجمله في ظروف التبدل التدريجي في كمية العبيد واشكال استثمارهم . فتجري حروب كثيرة من أجل الحصول عليهم . غير أن الانتاج الزراعي والحرفي الصغير يبقى الأساس الاقتصادي في مجتمع اليونان القديمة .

ان انقسام المجتمع إلى طبقتين اساسيتين — العبيد والاحرار — أدى إلى ظهور شكل الدولة القديمة المتميز . ويتضمن هذا الشكل في ذاته مفهومين : الدولة والمدينة . والمقصود به هو المدينة والمساحة الصغيرة التابعة لها . ولم تكن اليونان القديمة دولة واحدة ، بل كانت تتألف من أكثر من ألفي دويلة منتشرة في البر اليوناني وجزر بحر ايجه وشطآن آسيا الصغرى وجنوب فرنسا وفي انحاء متفرقة من شواطىء اسبانيا وافريقيا الشمالية والبحر الأسود . وتدلك كثرة هذه الدويلات على صغر حجمها حيث كان عدد سكان الدويلة المتوسطة الحجم لا لايتجاوز عشرة آلاف من المواطنين الذكور .

لم يكن قوام هذه الخلايا السياسية متجانساً : المواطنون المتساوون المتمتعون بكامل الحقوق هم الأقلية ، وهولاء يشكلون ارستقراطية من نوع خاص ، علماً بأن الصراع كان ينشب أيضاً في اوساط هذه المجموعة الحاكمة ذاتها ، بين الاغنياء والفقراء فيها . غير ان المواطن كان رفيع الوعي كبير الاعتزاز بنفسه مستعداً للتضحية بحياته في سبيل المحافظة على استقلال وطنه .

لقد كان تاريخ اليونان القديمة تاريخ مدن قائمة على ملكية الاراضي والزراعة . وقد بقي هذا الوضع مستمراً حتى نهاية القرن الخامس قبل الميلاد حيث باتت هذه الصيغة السياسية عاجزة عن الاستمرار وتلبية حاجات النمو الاقتصادي — الصناعة والتجارة — الذي كان يتطلب توسيع اطر الدولة . غير أن المحاولات الهادفة إلى الخروج من تلك الأطر الضيقة عن طريق تشكيل الاحلاف وغير ذلك من اشكال الاتحاد أخفقت في تحقيق غايتها . واصيبت الحياة في داخل الدويلات اليونانية بالتفسخ الذي عمقه الصراع بين السكان الفقراء والأغنياء . وقد أدى ذلك كله إلى بروز ضعف النظام . وفي أواخر القرن الرابع قبل الميلاد لم تستطع الدول — (المدن اليونانية) الصمود أمام ضغط الدولة المكدونية التي كانت تفوقها قوة وتماسكا .

غير أن دولة الاسكندر المكدوني الذي اخضع لحكمه اليونان والامبراطورية الفارسية تجزأت بعد موته إلى عدة دول كبيرة اتبع اغلبها النظام الملكي . وفي القرنين الثاني والأول قبل الميلاد غزت روما هذه الدول واخضعتها لحكمها . وهذه الفترة من تاريخ اليونان هي الفترة التي يطلق عليها اسم العصر الهيليني . غير أن المدينة اليونانية ظلت تعيش كخلية سياسية ذات ادارة مستقلة في داخل اطر هذه الدول الكبيرة .

مراحل تاريخ الأدب اليوناني :

كان من الطبيعي أن تلاقي هذه التغيرات الكبيرة في الحياة الاجتماعية انعكاساً حيا في الأدب ولذا فنحن نستطيع بالاستناد اليها تحديد تاريخ الأدب اليوناني القديم بالمراحل الأربع التالية :

١ — مرحلة البدء — وهي فترة تفسخ المجتمع البدائي القبلي (منذ نهاية الألف الثاني حتى بداية الألف الأول قبل الميلاد) وفيها ساد الفن الشعبي الشفهي سيادة مطلقة .

٢ — المرحلة الكلاسيكية — وهي فترة تكون وازدهار الدول — المدن الحرة — وتبدأ تقريباً منذ القرن التاسع قبل الميلاد وتنتهي في أواخر القرن الرابع قبل الميلاد . وتتطور في هذه الفترة بحسب تعاقب التطورات الاجتماعية — ثلاثة اجناس متتاليه : الادب الملحمي فالأدب الغنائي فالأدب الدرامي . وتشمل هذه المرحلة فترة قصيرة هي فترة نضج الظروف الجديدة ، فترة الانتقال إلى الهيلينية .

٣ — المرحلة الهيلينية وهي زمن سيادة الممالك الهيلينية الكبيرة مابين القرنين الثالث والأول قبل الميلاد . وقد تميزت هذه الفترة بضعف كبير في قدرات الشعب الابداعية وبسيطرة الاشكال المصطنعة في الفن .

٤ — المرحلة الامبراطورية أوالمرحلة الرومانية — وهي فترة سيطرة روما (مابين القرنين الأول والخامس بعد الميلاد) ونهاية ، المجتمع القديم مع الانتقال السريع نحو النظام الاقطاعي . وقد تميزت هذه الفترة بموت التقاليد القديمة ونشوء تقاليد مسيحية — بيزنطية جديدة .

في خلال هذه المدة الزمنية التي تزيد على ألف عام يميز المرء بوضوح شديد تلك الفترة التي اطلقنا عليها اسم المرحلة الكلاسيكية — فترة قيام الدول اليونانية المستقلة . فإليها يعود النشاط الابداعي لهوميروس وبينداروا واسخيلوس وسوفوكليس وايروبيدس واريستوفان وافلاطون وارسطو وديموسفين وميناندر وغيرهم . وفي هذه الفترة تمت صياغة الاجناس الأدبية الاساسية وجرى انشاء اعمال فنية خالدة في تاريخ الأدب العالمي . هذا يدفعنا بالطبع إلى الاهتمام بدراسة هذه المرحلة بالذات برغم اننا لانتكر ظهور عدد غير قليل من الكتاب المبرزين الذين أثروا كثيراً في أدب الشعوب الحديثة ، في عصور تلت تلك المرحلة من

امثال كاليماخ وتيوقريط ولقيان وبلوتارخ وغيرهم . كما اننا نشير هنا إلى تطور الرواية الاغريقية ، الجنس الادبي الذي قدر له أن يلعب هذا الدور الضخم في عصرنا الحديث ، فنقول انه حدث في المرحلة الأخيرة من تاريخ الأدب اليوناني القديم .

بعد هذا العرض التاريخي الموجز جداً ننتقل إلى دراسة شاعر يوناني قديم تحدى ابداعه الزمن ، ذلكم هو صاحب الالياذة والأوديسا هوميروس .

مقـــدمـــة : هوميروس

في الفصل الثاني من « هاملت » تظهر فرقة الممثلين الجوالين ويقرأ أحدهم بطلب من الأمير منولوجا يروي فيه البطل الطراوادي اينيوس قصة الاستيلاء على طروادة ويتحدث عن قسوة المنتصرين . وعندما يشرع الممثل في وصف آلام الملكة العجوز جيكوب — التي قتل ابن آخيليس بير زوجها بريام أمام ناظريها ومثل بجثته وقد حوله الغضب إلى شيطان — يشحب وجهه وتنهمر دموعه . فيقول هاملت كلماته الشهيرة التي ذهبت مثلاً :

ماشأنه بجيكوب   وما شأن جيكوب به

ومع ذلك فهو يجهش بالبكاء ...

فما هي علاقة الانسان المعاصر بجيكوب وما الذي يهمه من امر آخيليس وبريام وهكتور وغيرهم من ابطال هوميروس . ماعلاقته بتلك الآلام والأفراح وعواطف الحب والحقد والمغامرات والمعارك التي طواها الزمن منذ اكثرمن ثلاثة آلاف سنة ؟ مااللذي يجتذبه إلى الماضي ولماذا يتأثر بحروب طروادة ومغامرات اوديسيوس المعذب الذكي المخاتل في درب عودته إلى بلده ؟

ان أي عمل من الاعمال الأدبية المغرقة في القدم يجتذب اهتمام انسان العصر الحديث بما يقدمه من صور حياة اندثرت ، تتميز بشكل مدهش عن حياتنا في كثير من نواحيها .

فالاهتمام التاريخي سمة كل انسان ،وميل الانسان الطبيعي إلى معرفة ماجرى من قبل هو بداية طريقنا إلى هوميروس . نحن نتساءل : من هوميروس ؟ وهل « اخترع » ابطاله أو أنه عكس في صورهم وبطولاتهم حوادث حقيقية ؟ وما مدى صدقه أوعدم صدقه في التصوير وفي أي زمن كان ذلك ؟ اننا نتساءل ونتساءل ونبحث عن الجواب في المقالات والكتب فاذا آلاف بل عشرات الألوف من الكتب و الأبحاث تقدم لنا خدماتها. فجهود العلماء لم تقتصر على تقصي

الحقائق الجديدة عن هوميروس والاستعانة بها في القاء المزيد من الضوء على اشعاره ، بل هم يطرحون ولا يزالون يطرحون وجهات نظر جديدة حول شعر هوميروس بجمله وحول طرق تقويمه . لقد كان زمن اعتبرت فيه كل كلمة من كلمات الالياذة والاوديسا حقيقة لايتطرق اليها الشك — فالأغريق القدماء (الغالبية العظمى منهم على كل حال) ينظرون إلى هوميروس لاعلى أنه شاعر عظيم وحسب ، بل رأوا فيه أيضاً فيلسوفاً ومربياً وعالماً ، رأوا فيه حكماً أعلى في سائر شؤون الحياة . وحل زمن آخر اعتبرت فيه الالياذة والاوديسا محض اختلاق واسطورة جميلة أوحكاية فظة تفسد « الذوق السليم » .

الاكتشافات الهوميرية :

ثم جاء زمن راحت فيه « اساطير » هوميروس تتدعم واحدة اثر أخرى بما حققه علماء الآثار من اكتشافات : : في عام ١٨٧٠ وجد الألماني هنريخ شليمان طروادة التي قاتل ابطال الالياذة عند جدران سورها وماتوا هناك ، وبعد أربعة أعوام عثر شليمان نفسه على ميكينا « الغنية بالذهب » وهي مدينة أغاميمنون زعيم المحاربين اليونانيين عند اسوار طروادة ، وفي عام ١٩٠٠ بدأ الانجليزي ارتورايفانس عملية البحث في جزيرة كريت ، وقد اسفرت تلك العملية عن اكتشافات فريدة في جزيرة المئة مدينة التي كثيراً ماذكرها هوميروس في ملحمته ، وفي عام ١٩٣٩ عثر الامريكي بليدجن واليوناني كورونيوتيس على بيلوس القديمة عاصمة نيستور الصوت الرخيم الذي كان في قصيدتي هوميروس نبعاً لاينضب من الحكمة ..

ان قائمة الاكتشافات الهوميرية كبيرة جداً وهي لماتنته إلى يومنا هذا ، ويكاد يكون من المؤكد ألا تنتهي في المستقبل القريب . ولكن لابد من ذكر اكتشاف من هذه الاكتشافات هو الأهم والاشهر في عصرنا . ففي اثناء التنقيب في كريت وميكينا وبيلوس وغيرها من الأماكن في جنوب شبه جزيرة البلقان تم العثور على عدة آلاف من الألواح الطينية المكتوبة بلغة مجهولة . واحتاجت قراءة هذه الألواح إلى قرابة نصف قرن ، إذ لم يستطع أحد فك رموزها قبل عام ١٩٥٣ حيث قام الانكليزي مايكل فينتريز بذلك . ان هذا الانسان الذي توفي في حادث سيارة قبل عشرة أعوام لم يكن عالم آثار أومؤرخاً ، بل كان مهندساً معماريا ، ولكنه استطاع أن يقوم باكبر اكتشاف في مجال دراسة العصور القديمة . ان اسمه يجب أن يوضع بجانب اسمي شليمان وشامبوليون الذي فك رموز الكتابة الهيروغليفية المصرية . لقد قدم اكتشافه للباحثين وثائق يونانية أصيلة يعود تاريخها إلى زمن حوادث الالياذة والاوديسا

وثائق ساعدت في توسيع وتدقيق بل قلب تصوراتنا السابقة حول حقيقة المجتمع والدولة اللذين صورهما هوميروس في اشعاره .

احداث العصر الذي سبق ظهور الملاحم في اليونان :

في بداية الألف الثاني قبل الميلاد ظهرت في شبه جزيرة البلقان القبائل اليونانية الآخية وتكونت حتى منتصف هذا الألف الدول ذات النظام العبودي في القسم الجنوبي من شبه الجزيرة . وكانت كل دولة تتألف من حصن صغير تحيط به أراض تابعة له . وكان على رأس كل دولة حاكم يعيش مع المقربين منه في الحصن وراء الأسوار الدائرية الضخمة وعند اسفل الأسوار كانت تنشأ القرية التي يعيش فيها خدم القيصر الحرفيون والتجار . وقد قام في البداية صراع بين المدن من أجل احتلال مكان الصدارة ، ثم في حوالي القرن الخامس عشر قبل الميلاد بدأ نفوذ الآخيين بالامتداد إلى البلدان الأخرى على الشاطىء المقابل . وكانت جزيرة كريت من بين البلدان التي استولى عليها الآخيون وهي مركز من أكبر مراكز الحضارة قبل اليونانية . فقبل غزو كريت من قبل الآخيين بزمن كبير قامت في هذه الجزيرة دويلات ذات حكم مطلق ينقسم فيها المجتمع بوضوح إلى طبقتين هما طبقة الأحرار وطبقة العبيد . وقد برع الكريتيون في الملاحة والتجارة والبناء وصناعة الخزف وصنع الحلي كما برعوا في بعض اشكال الفن البسيطة وكانت لهم كتابتهم . تأثر الآخيون بحضارة الكريتيين تأثرا كبيراً حتى قبل غزو كريت . أما بعد غزوهم للجزيرة فقد أصبحت هذه الحضارة ملكاً لليونانيين والكريتيين على حد سواء . ويسمي العلماء هذه الفترة بالمرحلة الكريتية — الميكينية .

كانت طروادة في الشمال الغربي من آسيا الصغرى بلدا يجتذب اهتمام الآخيين باستمرار . وقد اشتهر هذا البلد بموقعه الجغرافي الممتاز وارضه الخصبة . وهو كثيراً ماواجه حملات الغزو التي ظلت واحدة منها . هي أطولها زمنا واضخمها واشدها ضراوة ، عالقة في أذهان اليونانيين تحت اسم حرب طروادة . ينسب القدماء هذه الحرب إلى عام ١١٠٠ قبل الميلاد وتؤكد الابحاث الجديدة التي قام بها العلماء صحة ذلك .

حدثت حروب طروادة عشية انهيار قوة الآخيين ، اذ سرعان ماظهرت في البلقان قبائل يونانية جديدة تشبه في تخلفها الآخيين قبل ألف عام من الزمن . جابت هذه القبائل شبه الجزيرة كلها . فأخضعت الآخيين ودمرت مجتمعهم وهدمت حضارتهم تماما . وارتد التاريخ

إلى الخلف فنشأت المشاعة القبلية من جديد محل المجتمع العبودي وانعدمت الملاحة البحرية ونمت الاعشاب والطحالب على جدران القصور التي سلمت من الدمار وضاع الفن وضاعت الحرف والكتابة . طوى النسيان الماضي وانقطعت سلسلة الأحداث وتحولت بعض حلقاتها إلى حكايا واساطير . وغدت الاساطير التي تروي سير الابطال حقيقة لاتقبل الشك في نظر الأقدمين ، مثلها مثل اساطير الآلهة ، وغدا الابطال انفسهم موضوع تعظيم الناس واحترامهم وتداخلت اساطير البطولة فيما بينها وتشابكت مع اساطير الآلهة فنشأت مجموعات من الاساطير تجمع بين تسلسل الوقائع التي بنيت عليها وبين التفكير الديني والخيال الشعري . لقد كانت الاساطير اليونانية التربة التي نما عليها الشعر الملحمي البطولي اليوناني .

الشعر الملحمي عند اليونانيين :

ان الملاحم البطولية موجودة عند أكثر الشعوب ، وهي حكايا شعرية تروى حوادث ذات أهمية من الدرجة الأولى وقعت في الماضي المجيد فكانت نقاط انعطاف في تاريخ الشعب المعني . ومن هذه الأحداث (أوعلى الأقل ، أحدها) كان الحملة العظيمة التي شنها اليونانيين على طروادة . غير أن الوقت الفاصل بين زمن وقوع الحوادث وصياغة الملحمة حولها يزيد على ثلاثمائة سنة ولذا فقد التصقت بلوحات الحياة الغابرة تفاصيل مستعارة من الحياة المعاصرة لمبدعي الملاحم المجهولين . لقد ظل الكثير في اساس الملحمة على حقيقته ولكن الكثير ايضاً تعدل وجرى تفسيره في ضوء المفاهيم والأفكار الجديدة . وهكذا كان تعدد الطبقات (وهذا هو مصدر التناقض) سمة تميز انشعر الملحمي اليوناني منذ البداية . وكان عدد الطبقات يتنامى باستمرار بسبب حركة هذا الشعر الدائمة . فالحركة لاتنفصم أبداً عن شكل وجوده لأنه ، كالشعر الملحمي البطولي عند جميع الشعوب ، ابداع غير مكتوب لم يجر تثبيته بالكتابة إلا في المرحلة الأخيرة من تطوره .

كان المغنون يروون اشعار الملاحم ويقومون في الوقت نفسه بتعديلها والاضافة عليها فكأنهم بذلك يشاركون في تأليفها . وكان هؤلاء يحفظون ، عن ظهر قلب ، عشرات الالوف من ابيات الشعر ورثوها ولا يعلم إلا الله من ألفها . كما أنهم اتقنوا مجموعة من الوسائل والاساليب التي تناقلتها الأجيال أيضاً (من ذلك اشكال التكرار المتنوعة التي تستخدم في وصف الحالات المتشابهة والاوصاف الثابتة والوزن الشعري ولغة الشعر الملحمي المتميزة وكذلك مواضيع هذا الشعر ذاتها فهي على الرغم من اتساعها محدودة على كل حال) .

لقد كانت وفرة العناصر الثابتة في الشعر الملحمي شرطاً ضرورياً من شروط الابداع المستقل حيث كان المغني يركب هذه العناصر كما يحلو له مدخلا بينها اشعار مبدعاً ابداعاً متجددا باستمرار .

تعتقد غالبية العلماء المعاصرين أن هوميروس عاش في القرن الثامن قبل الميلاد في ايونيا – على الشاطىء الغربي من آسيا الصغرى ، أوفي احدى الجزر القريبة من هذا الشاطىء أضف إلى ذلك أن المغنين كانوا قد اختفوا في ذلك الزمن ليحل محلهم منشدون يرتلون الاشعار المكتوبة ترتيلا ، ولا يقتصرون في ذلك على اشعارهم ، بل يروون اشعار غيرهم . من هؤلاء كان هوميروس غير أن هوميروس لم يكن وارثاً فحسب بل كان مجدداً أيضاً ، لم يكن نتيجة فقط ، بل كان بداية أيضاً فأشعاره منبع الحياة الروحية في العصر القديم بمجمله فمثلما تنبع الأنهار والمسيلات كلها من المحيط ، على حد تعبير هوميروس ، ينبع فن الكلمة كله من هوميروس .

احداث الالياذة والاوديســا :

هناك افتراض مفاده ان « الالياذة » و « الاوديسا » هما فعلا نهاية عهد طويل مـــن الابداع الحر وانهما النموذجان الأولان من الشعر الملحمي المثبت بالكتابة ، وانهما كانا منذ البداية عملا أدبياً بكل مافي هذه الكلمة من معنى . ولكن ذلك لايعني بالطبع أن نص القصيدتين المعروف لدينا لايختلف في شيء عن النص الأصلي الذي روي أوكتب في نهاية القرن الثامن أومطلع القرن السابع قبل الميلاد . ففي النص الذي وصل الينا كثير من الاضافات التي وضعت بعدذلك التاريخ ومنهاماهو كبير يكاد يكون اغنية كاملة ، كما أن النص تعرض إلى الاختصار والتنقيح أيضاً . ذلك كله تشويه للنص طبعاً . غير أنه عاش بهذا الشكل «المشوه» اكثر من الفين وخمسمائة عام ، هكذا عرفه القدماء وقبلوه ولذا فان محاولة اعادته إلى حالته الاصليـــة تبدو مستحيلة في الواقع وخالية من المعنى من وجهة النظر الثقافية التاريخية .

تروى « الالياذة » جانبا من احداث العام العاشر الأخير في حرب طروادة . انها تصف غضب آخيليس اشجع واقوى ابطال اليونان ، بعد ان أهانه زعيم الآخيين ، قيصر ميكينا آغاميمنون . يرفض آخيليس المشاركة في المعارك فيبدأ الطرواديون بالتفوق في المعارك فيهزمون الآخيين ويطاردونهم حتى معسكرهم ويوشكون على النجاح في حرق سفنهم . عندئذ يسمح آخيليس لصديقه الحميم باتروكل بالاشتراك في القتال . ويقتل باتروكل ،

فيتخلى آخيليس عن غضبه ويثأر لموت صديقه بقتل هكتور بطل طروادة وحاميها وابن قيصرها بريام . وان أهم مافي القصيدة من أحداث مستعار من مجموعة الأساطير المحاكــة حول طروادة . وترتبط « الاوديسا » بمجموعة الأساطير ذاتها حيث تروى عودة بطـــــل يوناني آخر هو اوديسيوس ملك جزيرة ايتاكا إلى وطنه بعد سقوط طروادة . ولكن المهم في « الاوديسا » ليس اساطير حرب طروادة ، إذ ان العنصرين الاساسيين في احداثها ، وهما عودة الزوج إلى زوجه بعد فراق طويل ومغامراته المدهشة في البلاد وراء البحار ، يعودان في الأصل إلى الحكايا والقصص الشعبي .

التناقض في الالياذة والاوديســا :

لايقتصر التباين بين «الالياذة» و «الاوديسا» على ماذكرناه بل يلحظ المرء تمايزا بينهما في البنية وتفاصيل الرواية وفي عالم الاحساسات الموصوف في كل منهما . كل ذلك جعل الباحثين يشكون منذ القدم في كون هاتين الملحمتين من تأليف كاتب واحد . ولا يزال هذا الشك يلقى انصارا حتى يومنا هذا . ولكن على الرغم من جميع الحجج التي يمكن أن تقال في هذا المجال ، نقول أن اوجه الشبه بين « « الالياذة » و « الاوديسا » تفوق أوجه التباين .

ان اوجه التباين بل التناقضات الصريحة كامنة في داخل الملحمة الواحدة كما هي بين الملحمتين . وسبب ذلك هو تعدد الطبقات ، الذي سبق أن ذكرناه ، في الشعر الملحمي اليوناني. ففي العالم الذي يصوره هوميروس تتجاور صفات وملامح عصور عدة — العصر الميكيني ثم العصر قبل الهوميري فالعصر الهوميري بالمعنى الخاص لهذه الكلمة . فالى جانب حرق الجثث الذي كان سائدا في العصر قبل الهوميري نجد المتحاربين يدفنون الجثث في التراب وتلك عادة من عادات العصر الميكيني ، وإلى جانب السلاح البرونزي الذي استخدمه الميكينيون نجـــــد سلاح الدوريين الحديدي الذي لم يعرفه الآخرون مطلقاً ، وإلى جانب الملوك الميكينيين المستبدين نجد الملوك الدوريين الضعفاء . الذين هم أشبه بشيوخ القبائل ... لقد دفعت هـــذه التناقضات العلم في القرن الماضي إلى التشكيك بوجود هوميروس نفسه . وظهر رأي مفاده ان ملحمتي هوميروس نشأتا تلقائياً وانهما نتاج ابداع جماعي شبيه بابداع الاغاني الشعبية . ورأى بعض النقاد الاكثر تحفظاً ان هوميروس كان موجودا ولكنه لم يكن سوى راويـــــة بارع استطاع ان يجمع في سلسلة واحدة مجموعة من الأغاني الشعبية القصيرة نسبياً . وزعــم

بعض ثالث ان هوميروس هو على كل حال مؤلف القسم الاعظم من « الالياذة » و « الاوديسا» أما وحدة هذا العمل الفني وكماله فمن عمل المنقحين الذين جاؤوا بعد هوميروس .

تابع العلماء الكشف عن المزيد من التناقضات في ملحمتي هوميروس غير عابئين بما يمكن ان يؤدي اليه اندفاعهم . ولقد كان من نتيجة ذلك ان مزق المحللون وحدة الابداع الفني الهوميري فأضاعوا قيمته الفنية . وازاء هذه النتيجة المخالفة لكل منطق برزت في السنوات الستين الأخيرة وجهة نظر أخرى مناقضة للرأي السابق ترى ان وحدة الابداع الفني الهوميري فوق الشكوك ، تلك الوحدة التي يحسها القارىء المتجرد احساساً مباشراً عند قراءته للملحمتي هوميروس . ووضع انصارهذه النظرة نصب اعينهم تدعيم هذا الاحساس « بتحليل من الداخل » يعالج تلك القواعد والقوانين التي استرشد بها الشاعر نفسه ، وتلك الرسائل التي استخدمها في صياغة شعره والاحساس الحي الذي استند اليه .

نظرة هوميروس إلى العالم :

لننظر إلى ابداع هوميروس نظرة القارىء المتجرد .

ان أول مايحير الانسان ويجتذبه هـو ذلك الشبه والتقارب بين القـديم والحديث فهوميروس يأسرك في الحال ويتحول من مادة للدراسة إلى جزء من « ذاتك » ، كما هي الحال مع أي شاعر محبوب ميتاً كان أوحياً ، لأن المهم بالنسبة الينا هو مايثيره في نفسنا من عاطفـة ومعاناه جمالية .

عندما يقرأ المرء هوميروس يكتشف ان الكثير من عناصر نظرته إلى العالم حقيقـة تتحدى الزمن . فأهم ماتتميز به هذه النظرة اتساعها وسعيها إلى استيعاب الجوانب المختلفة . ان كاتب الشعر البطولي اليوناني لايكن حقداً للطرواديين المسؤولين مباشرة عن وقوع تلك الحرب غير العادلة (أحداث الملحمة ، كما نعلم) ، تؤكد ان امير الطرواديين باريس هو الذي اساء إلى الناس وأهان القانون الالهي باختطافه هيلين زوجة مضيفه الملك مينيلاوس ، بل نقول انه يحترمهم ويتعاطف معهم إذ لاخيار لهم غير القتال والدفاع عن مدينتهم وأطفالهم وحياتهم ، وهذا مايجعلهم يقاتلون ببطولة وان كان الآخيون أشد وأكثر عددا . الطرواديين يواجهون النهاية المحتومة . انهم لايعرفون ذلك ، ولكن هوميروس يعرف كيف ستنتهي الحرب ، وهو يتعاطف مع المهزومين مستقبلا بكل عظمة نفس المنتصر . وإذا كانت « طروادة المقدسة » مكروهة من قبل الآلهة بسبب « ذنب باريس بن بريام » فان هوميروس اسمى وانبل من آلهة الاوليمب .

انسانية هوميروس وموقفه من الحرب :

والشمول في نظرة هوميروس إلى الكون مشحون بالطيبة الانسانية. فالعدالة التي يجب على الناس التقيد بها ويجب على الآلهة حمايتها هي الحب المتبادل والتواضع والبشاشة ونبل النفس ، أما الظلم فهو في التوحش وقسوة القلب . وهوميروس لايغفر حتى لآخيليس ، بطله المحبوب « وحشية الاسد » التي يتصف بها ، ان موقف هوميروس هذا ليس امرا متعارفاً عليه فحسب ، بل تجربة دفع الناس ثمنها غالياً على مر التاريخ ولا يزالون يدفعون حتى يومنا هذا .

ان انسانية هوميروس عظيمة إلى حد يتجاوز معه الشاعر الحدود الرئيسية في الأدب الملحمي البطولي . الشعر البطولي الملحمي هو ، في العادة ، اغنية للحرب باعتبارها التجربة التي تبرز قوى النفس ، وهوميروس يمتدح الحرب فعلا ، ولكنه يلعن كوارثها وبشاعاتها واحتقارها الفظ لكرامة الانسان . هنا يتصارع في نفس هوميروس موقفان ، الأول — امتداح الحرب وهو يعود باصله إلى اخلاق الدوريين البدائية المتوحشة ، والثاني — النفور منها وهو يعود إلى الأخلاق الجديدة ، إلى الإيمان بالحق والسلام . هنا يلتقي هوميروس بشكسبير ونلتقي نحن قراء القرن العشرين مع الاثنين ، هذا هو مايربطنا بجيكوب . اننا جميعاً ندرك رعب بريام العجوز الذي يبكي ميتته الفظيعة المزرية قبل حلولها :

آه ، ان الفتى مجيد
كيفما كان وضعه عندما يسقط في المعركة ممزقاً بالسيف النحاسي ، —
كل شيء مكشوف فيه ، وهو الميت ، رائع .
اما اذا كانت لحية المرء بيضاء ورأسه يشتعل شيباً .
وكانت الكلاب تدنس خجل الرجل العجوز ، —
فذلك مصير لايصيب الناس الأشقياء ماهو اشد منه مرارة .

وبالقدر نفسه ندرك احتجاج شكسبير الغاضب ضد القدر الذي يسمح بتدنيس انسانية الانسان :

اخجلي يا الهة الحظ . اقيليها ،
ايتها الآلهة ، انزعي الدولاب من بين يديها
اكسري القوس وحطمي الاسياخ
واقذفي بالمحور من فوق الغيوم
إلى الجحيم الملتهب .

الموقف الأخلاقي في شعر هوميروس :

ان اذلال الانسان بالظلم والعنف عار وألم لكل انسان ، والشر تحد وقح لنظام العالم كله وإذن فهو تحد لكل منا . وبالتالي ، فان كلا منا مسؤول عن وقوع الشر . لقد احس هوميروس بذلك ، أما شكسبير فقد ادركه بوضوح كامل .

الحلم لاينقلب أبداً عند هوميروس إلى تهادن مع الشر وجبن في مواجهته ومحاولة لتبريره . وصلابة الموقف الأخلاقي الذي يتصف به هوميروس (وجميع تقاليد العصر القديم عموماً) ، تكتسب في نظرنا جاذبية وسحراً شديدين . « ان صلابة صخرة القيم » ، من هوميروس حتى عصرنا — صمود الخير والشرف في وجه الشر والخيانة ، ابدية الطموح إلى ماهو رائع برغم جميع اغراءات ماهو بشع وخسيس ، ذلك كله يحمل إلى نفوسنا البهجة والنشاط . ليس صحيحاً ان نتصور ان ثبات هذه القيم نتاج رضى نفسي بدائي ساذج لايفهم ماهو الشك ، انما ذلك نتاج ثقة طبيعية تتصف بها النفس السليمة ذات الشعور السليم ، نتاج ثقة المرء بحقه (وواجبه) في اتخاذ القرار والمحاكمة .

موقف هوميروس من الحياة والموت :

ان الحياة بالنسبة للشعور السليم هدية عظيمة ومكتسب ثمين برغم كوارثها وآلامها ومنغصاتها ، وبرغم أن زيوس يقول في أعالي السماء :

.... في جميع المخلوقات التي تتنفس وتزحف فوق التراب

لايوجد في الكون كله من هو حقاً أشقى من الانسان .

ان زيوس الخالد لايستطيع فهم البشر الزائلين ، ولكن الشاعر يفوق الهته نبلا وذكاء . انه يتقبل الواقع بهدوء وصحو ويدرك ايقاع الافراح والآلام المتناوبة فيه ويرى في هذا التناوب قانون الوجود الثابت وهو يقول للوجود بحزم : « نعم » وبالحزم نفسه يقول للعدم « لا » .

انه يقول ذلك بحزم ولكن ضمن حدود معينة لأنه ينظر إلى وجه الموت بالهدوء نفسه والشجاعة ذاتها اللذين ينظر فيهما إلى الحياة . فحتمية الموت لايجب ولا يمكن ان تسمم بهجة الوجود على الأرض ، وخطر الموت لايجب ان يدفع المرء إلى التخلي عن الشرف . ان من أجمل مقاطع « الالياذة » واشهرها كلمات البطل الطروادي ساربيدون إلى صديقه قبيل المعركة :

ياصديقي النبيل : لو رفضنا القتال الآن
لكنا معاً ، ياذا الشباب الدائم ، خالدين أيضاً .
انا نفسي ماكنت لأطير إلى الأمام مقاتلا في مقدمة الفرسان
وما كنت لاجتذبك إلى اخطار المعركة المجيدة .
ولكن حوادث الموت كثيرة الآن كما كانت دائماً
وهي تحيط بنا ولا يستطيع الانسان الزائل تفاديها أوالهرب منها
هيا معاً إلى الأمام . لنجلب المجد لغيرنا أونجلبه لنفسينا .

ان عالم أحاسيس هوميروس قمة في الهدوء وصفاء الروح ، انه عالم يعرف الحماس العارم واليأس المطبق ويرتقي فوق الاثنين – فوق سذاجة التفاؤل وفوق حقد التشاؤم .

الالهة وحرية الارادة الإنسانية والمصير الإنساني عند هوميروس :

ان كلمات ساربيدون التي يدعو بها صديقه لخوض المعركة تثير في نفس القارىء تساؤلا حول مدى حرية الانسان عند هوميروس – هل يمتلك انسان هوميروس حرية الاختيار وحرية الارادة أم ان « قوى عليا » تقيد يديه وقدميه . ان هذا التساؤل من الاسئلة المعقدة تعقيداً نادرا ، والاجابة عليه متناقضة تناقض تصورات الناس في الشعر الملحمي البطولي اليوناني عن الآلهة والمصير . فكثيرا مايشتكي ابطال هوميروس من انهم ليسوا سوى دمى في ايدي الآلهة ويعتقدون ان الآلهة مسؤولة عن مصائبهم كلها . ولكن اذا كان الأمر كذلك فلماذا تغضب الآلهة من الافعال الباطلة التي يرتكبها هؤلاء ؟ أليس الباطل الذي يفعلونه من صنعها ؟ هكذا تفقد الأخلاق الهوميرية اساسها . وكيفما حاول المرء تفسير تلك الشكاوى فانه سيجد تذليل التناقض أمرا متعذرا . غير ان القارىء في غنى عن محاولة تذليل هذا التناقض لاسيما وانه يجد مواقف كثيرة في الملحمتين يتخذ فيها الانسان قراره عن وعي بعد الموازنة بين الجوانب الايجابية والجوانب السلبية فيه دون تلقي أية مساعدة من أعلى ولذا يتوجب عليه تحمل مسؤولية سلوكه كاملة . وآلهة هوميروس لاتختلف عن الانسان في شيء ، فهي تقوم بأعمال انسانية تماماً : انها تقدم النصائح كما يفعل العجوز الحكيم نيستور وهي تشتبك في المعارك كما يفعل البشر الزائلون بل قد تكون احيانا أقل نجاحا منهم ، وهي لاتترفع عن التدخل في الامور الدنيوية التافهة . انها قادرة على مساعدة الانسان اوالحاق الأذى به ، ولكنها جميعاً . بما في ذلك كبير الآلهة زيوس ، عاجزة عن تقرير مصيره .

ان مصير الانسان محدد من قبل القدر هو أعلى قوة في العالم يخضع لها الآلهة والبشر على حد سواء . الآلهة تخدم القدر وتنفذ قراراته ، ولا تستطيع غير تقديم أوتأخير هذه القرارات وهذا هوكل شيء . والميزة الرئيسية التي تتفوق بها الآلهة على البشر هي المعرفة والحكمة والقدرة على التنبؤ بالمستقبل وهي تستخدم هذه الميزة من أجل اعلام الانسان مقدماً بما قدر له . وهذا أمر مهم جداً يبقي دائماً ، في اطر الضرورة ، في اطر المقدر ، مجالا للحرية . القدر يطرح خيارا : إذا فعلت ذلك سلمت واذا فعلت غيره تموت . الاختيار عمل تمارسه الارادة الحرة . ولكن بعد ان يختار المرء يغدوتغيير نتائج اختياره مستحيلا . لقد حذرهرمز ايجيست من مغبة قتل اغاميمنون بعد عودة القيصر من حملته على طروادة وحذره من الزواج من أرملته . ولكن إيجيست تجاهل نصيحة الآلهة ففعل مانهاه عنه هرمز فحل به العقاب على يد ابن آغا ميمنون القتيل .

مظاهر الطفولة في شعر هوميروس :

عندما يقرأ المرء هوميروس يؤمن بأن العبارات العادية التي اهترأت من كثرة الاستعمال وفقدت قدرتها على التعبير تنتعش احيانا . لقد كان هوميروس شاعرا عبقريا حقا وفنان كلمة من الطراز الأول . انه يرسم ويجسم بالكلمات . مايبدعه مرئي بل يكاد يكون ملموساً . ان له قدرة على الملاحظة تفوق مايتمتع به حتى أولئك الذين يقاربونه عبقرية . ولذا فان عالم رؤياه وجميع مايحتويه هذا العالم من اشياء مهما كانت عادية وبسيطة يبدو اكثر وضوحا وأعمق محتوى وأشد تمايزا من عالم رؤيا أي شاعر آخر غيره . تلك هي الطفولة التي يتسم بها الأدب القديم ، اذ أن هذه الحدة في البصر لايمكن ان تكون الا في اعوام الحياة الأولى ، لايمكن ان يتحلى بها غير الطفل . ولكن طفولة هوميروس تتجلى ايضاً في الاشراق الدافىء المنبعث من قصيدتيه ، في اعجابه بالحياة بجميع وجوهها (وهذا هو سر حيوية قصائده وعظمتها الملحمية) ، وفي فضوله الدائب (وهذا هو سر كثرة التفاصيل في شعره) . وبالاضافة إلى كل ماتقدم تتجلى طفولة الفنان في طريقة معالجته للمادة التي يتعامل معها .

يدخل كاتب العصر الحديث في صراع مع مادة ابداعه ، انه ينظم الكلمات ومن ورائها الواقع الذي تصوره ، انه يقوم بعملية تنظيم فعلية يحول من خلالها الفوضى إلى نظام . وكلما اقتربنا من عصرنا نجد الصراع بين الفنان ومادته اكثر وضوحاً ونجد الفنان اقل حرصا على اخفاء ذلك الصراع عن عيون الآخرين ، بل نجده في حالات كثيرة — يبرز مقاومة

مادته الابداعية بصورة استعراضية . ولكن هذا الصراع كان مجهولا بالنسبة إلى كاتب العصر القديم . فلم تكن الذات تقابل الموضوع عند هوميروس مثلا وذلك شبيه بحالة الطفل الذي يظل زمنا طويلا لايدرك التقابل بين « الأنا » و « اللاأنا » . لقد ضعف الاحساس العضوي بالوحدة مع مرور الزمن ولكنه لم يختف نهائياً بل ظل موجودا حتى نهاية تقاليد الفن القديم ، وهذا يطبع كل عمل أدبي قديم ، ملحمتي هوميروس قبل كل شيء ، بوحدة متميزة تجتذبنا وتبهجنا . ونحن ، في اعتقادي ، نعيش الاحساس نفسه عندما نتأمل أعمال الحفـــــر وتزيين المزهريات والتماثيل الطينية التي يستحق كل منها اسم « تحفة فنية » . انك اذ تنظـــر إلى تحفة من هذه التحف تأخذك الدهشة من حرية الفنان وخلو باله ، من تناسيه الحكيم لهموم الحياة ومنغصاتها ، من ثقته الطفلية بالمستقبل وايمانه به . هذا هو مايجعل شفتي التمثال تبتسمان ، وعينيه تنظران بفضول إلى كل شيء في العالم ، وباعتزاز وهدوء يجتمعان على نحو رائع مع الايحاء والحركة المعبرة الشجاعة .

وهذا مانجده أيضاً عند هوميروس . الصور « الساكنة » تتناوب مع الصور « الحركية وهذه وتلك صور ناجحة رائعة . لنتأمل المثال التالي :

كان يرتدي حرملة صوفية مزدوجة قرمزية اللون
مزركشة بالذهب مشدودة بحلقـــه مزدوجـــــة
وقد رسم الصانع على الحلقة بمهـــــارة
كلبا رهيبا يغرس أظفاره الجبارة في جسم غزال فتي
.... لقد اذهلت تلك الحلقـــة الجميع
وقد لحظته يضع وشاحا من قماش رائـــــع
كطبقة من رأس بصلــــــــة يابســــــــة
رقيقة وناصعة كالشمس الساطعـــة ، واذ رأت
النسوة هذا القماش الرائع اصبن بدهشة لاتوصف .

و

خرج تيلا مونيد الضخم قلعـــــة الدانيين
مكشراً رهيب الوجه وسار بخطا قوية رنانة
سار بخطا واسعة وهو يؤرجح رمحه الطويل الظـــــل .

ليقرر كل قارىء أي الصورتين أجمل ، ولكن عليه ان يتذكر ، على كل حال ان اتهام شعر هوميروس الملحمي بالسذاجة والجمود والعجز عن تصوير الحركة ، اتهام ظالم وغبي .

التجسيم والحسية في شعر هوميروس :

ان التجسيم والحسية ، وهما الصفتان الاساسيتان في شعر هوميروس ، يساعدان في تفسير الكثير مما في « الالياذة » و« الاوديسا » ، فهما يجعلان تجسيد كل ماهو مجرد (الحزن العداء ، الصلاة) أمرا مجسما ، اذ لاوجود عند هوميروس لأي شيء غير مجسم . الحسية الكاملة عند هوميروس لاتتوقف عند التشابه بين الآلهة والبشر بل هي تعني بالضبط «تشييء» الآلهة . والحسية تؤدي حتماً إلى انخفاض مستوى الصورة الفنية ، وهنا فقط ، في احساسنا المرهف بالواقع ، لا في خيال هوميروس البدائي المتحرر ، يجب ان نبحث عن السبب الذي يجعلنا نتصور ان هوميروس يسخر من الآلهة عندما يجعلها عصبية المزاج متباهية حقودة متعالية ساذجة وغير خالية من العيوب الجسدية . ان الأساطير الهوميرية هي أقدم الأساطير اليونانية التي نعرفها ولا أحد يعرف ماالذي فيها من المعتقدات التي كانت سائدة ماالذي اختلقه الشاعر من عنده . غير اننا نستطيع ان نفترض ، واثقين ، ان التصورات الكلاسيكية التي وردت بعد ذلك حول الاوليمب وساكنيه مستعاره في الغالب وبصورة مباشرة عن « الالياذة » و « الاوديسا » ونحن مدينون بها لموهبة صاحب الملحمتين الفنية .

كما ان الحسية تخفض بعض الشيء من فخامة اللهجة والعظمة الملحمية ، التي يستخدم هوميروس كوسيلة لتحقيقهما ، لغة خاصة ، هي في الأصل غير لغة الكلام وتتألف من عناصر من مختلف اللهجات اليونانية . لقد كانت لغة شعر هوميروس تبدو لليونانيين دائما لغة غريبة ورفيعة . وعند حلول العصر الكلاسيكي (القرن الخامس قبل الميلاد) غدت لغة هوميروس لغة قديمة .

التحليل النفسي :

عندما يقرأ المرء هوميروس يجد أن هذا الشاعر لم يبرع في تصوير وجه العالم الباسم أوالغاضب أوالمخيف فحسب ، بل برع ايضاً في تصوير النفس الانسانية وجميع خلجاتها . فهناك في ملحمتي هوميروس اكتشافات نفسية حقيقية لاتزال إلى يومنا هذا تدهش المرء عندما يلتقي بها أول مرة وتنغرس في ذاكرته إلى الأبد . فهاهو بريام العجوز يتسلل سراً إلى آخيليس آملا أن يحصل على جثة ابنه القتيل ليدفنها .

هاهو ذا يدخل إلى مخدع الأمير دون ان يلحظه أحد
فيرتمي على قدميه ويعانق ركبتيه ويقبل يديـــــه
يديه الفظيعتين اللتين قتلتا كثيراً من ابنائـــــه .

لقد كان الشاعر نفسه يدرك حتماً قيمة هذه الأبيات ، لذا كررها نفسها على لسان بريام بعد ان اضاف اليها « تعليقا نفسيا » صريحا :

ايها الشجاع ، احترم الآلهة . اشفقت على حظي العاثر
فتذكرت بيلاي الأب : انني اشد تعاسة بما لايقاس من بيلاي .
انني اعاني مالم يعانه اي انسان زائل على سطح الأرض
فأنا اضغط على شفتي يدي الرجل الذي قتل أولادي .

وهاكم اكتشافا آخر : الحزن يوحد بين الناس ويفرق بينهم في آن واحد . الجواري يبكين لمصرع باتروكل ولكن كل واحدة تبكي مصيبتها الخاصة بها ، وهكذا يجلس العدوان آخيليس وبريام متجاورين ويبكيان :

امسك بيد العجوز وابعده عنه بهدوء .
وتذكر الاثنان : تذكر بريام ابنه الشهير ،
فراح يبكي بمرارة ويعفر جسمه بالتراب عند قدمي آخيليس
وتذكر القيصر آخيليس اباه تارة وصديقه تارة أخرى
وراح يبكي ، وتردد صدى نشيجهما المر في انحاء المنزل .

ومن اكتشافات هوميروس في ملحمتيه اكتشافه ان لكل شعور قوي وجهين فاشراقة الحزن تختفي في قاع البكاء المرير ووراء الغضب المسعور تختفي الحلاوة :

ان الغضب المقيت الذي يخرج حتى الحكماء عن صوابهم
هو في قرارته أحلى من جدول العسل المنساب في هدوء

الدرامية في شعر هوميروس :

ان التحليل النفسي المقترن بالموهبة الفنية يسبغ على الأدب الملحمي صفات درامية فالشخصيات لاترسم من الخارج بل تنكشف بصورة مباشرة عن طريق أقوال الأبطال انفسهم . تشغل الاقوال والتعليقات ثلاثة اخماس نص الملحمتين تقريباً . وفي كل واحدة منهما نحو خمس وسبعين شخصية تتكلم . وكل بطل من ابطال هوميروس فرد حي متميز عن الآخرين . لقد أطلق القدماء على هوميروس لقب أول شاعر تراجيدي أما اسخيلوس فقد اكد ان تراجيدياته هو - اسخيلوس ليست سوى فتات مائدة هوميروس الفخمة . ان الكثير من المقاطع المشهورة في الالياذة والاوديسا البالغة حد الكمال من حيث عمق التحليل النفسي هي

في الحقيقة مشاهد تبدو وكأنها كتبت للمسرح خاصة . ومن بين هذه المشاهد نخص بالذكر لقاء هكتور مع اندروماك في الأغنية السادسة من الالياذة ، ومثول اوديسيوس امام الأميرة نافسيكاي وتعرف المربية العجوز يفريكليا عليه في الاغنيتين السادسة والتاسعة عشرة في الاوديسا .

مقارنة بين بنيتي الالياذة والاوديسا :

عندما يقرأ المرء ملحمتي هوميروس يقتنع أنهما ولا سيما (الالياذة) معجزة من حيث البنية . ويدهشه تهور اولئك المحللين الذين زعموا أن بنيتي القصيدتين تكونتا تلقائيا بصورة غير واعية . فمن الصعب جدا على أي قارىء ان يقتنع بأن مواد الملحمتين لم ترتب ترتيبا مستندا الى تفكير عميق ودراسة دقيقة ، فكاتب الالياذة لم يحتج إلى أكثر من أحد عشر بيتا من الشعر لينقل القارىء إلى قلب الأحداث ، إلى جوهر القضية ، احد عشر بيتا من الشعر وتنكشف اللوحة كلها — غضب اخيليس وسبب الغضب والظروف التي سبقت تخاصم القادة بل ودور الآلهة في كل ذلك . ثم تبدأ بعد ذلك مباشرة الأحداث التي تستمر حتى استنفاذ الموضوع الرئيسي كله . فغضب اخيليس لايهدئه مقتل هكتور ولا التمثيل بجثته ولا جنازة باتروكل الضخمة ولا كل طقوس التبجيل لصديقه الراحل .

ولا يبدأ الانعطاف في نفس آخيليس إلا بعد لقائه مع بريام حيث تشرق نفسه التي عتمها الغضب واليأس وكأنما غسلتها الدموع التي ذرفها القاتل وأبو القتيل معا . ونجد مثل هذه النهاية المشرقة بالنسبة للموضوع الثاني في الملحمة — موضوع هيكتور الذي لايمكن فصله عن الموضوع الرئيسي فهو ناجم عنه ومتم له . وليس في « الالياذة » خاتمة بل ان الحل يستمر حتى آخر بيت شعر فيها « وهكذا دفنوا جثة الفارس المجيد هيكتور » وهذا الحل بمجمله يذكرنا بالحل التراجيدي . كما تذكرنا بالتراجيديا وتيرة الرواية المتقطعة غير الرتيبة الملأى بالانعطافات الحادة غير المتوقعة حيث يقرر الانعطاف الرئيسي مصير البطل ويوجه الأحداث بحزم نحو العقدة والحل . وهذا الانعطاف في « الالياذة » هو مصرع باتروكل ، أما العقدة فهي مقتل هيكتور .

ان جميع مشاهد « الالياذة » وصورها موحدة حول الموضوع الرئيسي والبطل الرئيسي مشكلة منظومة مترابطة ترابطا وثيقا . وجميع أحداث الملحمة تجري في تسعة ايام (اذا حسبنا « أيام الفراغ » يصبح عدد الأيام واحداً وخمسين) . اما « الاوديسا » فمبنية على

نحو آخر وهي اكثر تفككاً ، فليس في « الاوديسا » تكثيف للأحداث كما في « الالياذة » . وليس فيها تشابك بين خطوطها المختلفة (رغم كون عدد الأيام ذات الأحداث تسعة ايضا) كما ان الشخوص في « الاوديسا » اكثر استقلالا منها في « الالياذة » ، فليس فيها ابطال يتمم بعضهم بعضا من حيث التكوين النفسي مثل آخيليس وهيكتور وديوميديس أوآخيليس وباتروكل ، فالعلاقات بين الشخوص في الاوديسا هي في الغالب علاقات خارجية قائمة على تسلسل الأحداث . ولكن يجب ألا ننسى ان الشاعر هنا كان يواجه مهمة صعبة للغاية هي عرض تاريخ عودة البطل إلى جزيرة ايتاكا ذلك التاريخ الذي استمر عشر سنوات ، وسرد احداث تجوال اوديسيوس طوال تلك السنوات العشر واذن فان الجزء الأكبر من تشتت الأحداث مرده إلى تسلسل الأحداث نفسه .

وعلى كل حال لايمكن الادعاء بأن بنيتي الملحمتين خاليتان من كل عيب من وجهة نظر القارىء المعاصر . فبقايا طريقة الابداع البدائية عند المغنين القدماء تبرز في الاطالـــة المرهقة وفي التكرار وقلة التشويق (مثلا ، في بداية الأغنية الثامنة عشرة في « الاوديسا » تروي الساحرة تسيرتسيبيا سلفا وبتفصيل كاف الأحداث التي ستكون موضوعا لهذه الاغنية كما أنها تبرز في قانون استحالة الترافق الزمني . ان هوميروس لايستطيع عرض أحداث وقعت في زمن واحد وبشكل متواز ولذا فهو يصورها في أزمنة مختلفة . وهذا مايجعل معارك هوميروس تبدو كأنها سلاسل من المبارزات ينتظر فيها كل زوج من المتبارزين دوره في صبر .

بعض صفات الشعر الهوميري :

ويمكن ان نذكر في قائمة المآخذ ذلك الهدوء « الملحمي » المزعوم . فالموضوعيـــة المجردة واللامبالاة أمران غريبان عن الفن . وعلى الرغم من ان الهدوء الهوميري » يعتبر في احيان كثيرة شرطا ضروريا من شروط الاسلوب الملحمي ، نقول ان ذلك شرط مفتعل . فهوميروس لم يكن ابدا يتجنب اصدار الاحكام على مايجري . انه بعد ان يدفع بالممثلين إلى خشبة المسرح يكف عن التدخل ولكنه لايظل مختبئاً وراء الكواليس طوال الوقت بل كثيرا مايظهر فيتوجه بالحديث إلى آلهة الشعر أوإلى الأبطال . وقد وجد العلماء ان مجموع مداخلات هوميروس هذه يقارب خمس مقدار الملحمتين . واروع هذه المداخلات هي بدون شك تلك التشبيهات الملحمية . في التشبيه العادي مهما كان تصويريا ، تتجه كل كلمة نحو أكمل تجسيد ممكن للمشبه . فعندما يتظاهر اوديسوس بالشكوى قائلا :

... لقد ولى كل شيء :

لست الآن سوى قشة ولكنك من خلالها
تستطيع ان تعرف بسهولة السنبلة التي كانتها

نجد أن كل شيء « يخدم الصورة » : انا الآن قشة ولكن كما ان من السهل معرفة السنبلة التي كانت من خلال القشة نفسها ، فان من السهل عليك ان تنظر الي وتعرف اي رجل كنت من قبل . اما عندما يقال عن القادة الصغار الذين يصفون القوات استعدادا للمعركة :

وكالذئاب ...
كالوحوش الكاسرة التي في قلوبها جرأة لاحدود لها ،
تلك التي تمزق بوحشية وعلا ذا قرنين ظفرت به
بين الأغصان المتشابكة ، وقد تلطخت اشداقها جميعا بالدم ،
فاندفعت قطيعا مجتمعا نحو النبع الأسود وهي تجأر
وهناك راحت تلعق ماء المسيل العكر بالسنتها المرنة
وهي تبصق الدم الذي ابتلعته ، وتخفق بين ضلوعها
قلوب لاتهدأ ، وبطونها جميعا منتفخة ، — كذلك
راح القادة الصغار بناة صفوف الجند
يطوفون حول باتروكل ، —

فان مايتعلق بالتشبيه هنا ثلاثة ابيات فقط وهي التي تشبه القادة الصغار المحيطين بباتروكل بالذئاب . اما الابيات السبعة الأخرى فهي صورة متميزة مستقلة في الواقع عن النص . في الماضي كانوا يعتقدون ان هذه الصورة ومثيلاتها ليست سوى زينة للنص ولكن الاعتقاد السائد الآن انها خروج من عالم الشعر المشروط إلى الواقع المحيط بالمنشد والمستمعين من حوله مما يريحهم ويجعلهم قادرين على تتبع مصائر الأبطال بانتباه متجدد .

لقد رأينا كيف يلتقي الشعر الملحمي عند هوميروس بالدراما . وهذا الشعر في التشابيه التي يقدمها الكاتب يصبح شعراً غنائياً حقيقياً . انك تبتهج بلقاء كل تشبيه فتتوقف عنده وتكرره في سرك مراراً متلذذا بروعته ونضارته وجرأته وجماله الفطري غير المتصنع .

وكما يفكر بالمساء العذب فلاح ظل النهار بطوله يشق الحقل النضير وثوراه يشدان المحراث الضخم .

ثم يودع النهار بمرح ناظرا الى الغرب ،
مجرجرا خطاه الثقيلة نحو البيت ليعد عشاءه ،
ابتهج اوديسيوس وهو يتأمل جنوح النهار نحو المغيب .
ذلكم هو هوميروس الشاعر الذي تحدى ابداعه آلاف السنين فأطل علينا حاملا الينا لذة جمالية لا تزول .

الدراما اليونانية القديمة

نشأة الدراما اليونانية :

ان الدراما اليونانية القديمة ، اذا نظرنا اليها بعين عصرنا عبر مدى زمني يزيد على الفي عام ، تبدو رغم كل شيء ، كلا واحدا لاتربطه بعضه إلى بعض مقدماته التاريخية فقط ، (النظام العبودي والاساطير) بل يربطه ايضاً التواصل الأدبي الذي برز في الاقتباس وتطوير الأساليب التقنية وتقليد السابقين الجاد أوالساخر والنقاش معهم واللقاءات الشخصية فيما بينهم . فمن المعلوم ان اسخيلوس وسوفوكليس ، مثلا ، كانا يقدمان تراجيدياتهما في المهرجانات نفسها ويتنافسان فيما بينهما على المرتبة الأولى . وعلى الرغم من تنوع العصور والمواهب وتعاقب الازدهار والانحطاط والتناقض الذي يبدو كاملا بين التراجيديا والكوميديا وقلة الآثار التي وصلتنا عن بعض كتاب المسرح اليوناني القديم ، فان ادب ذلك المسرح يبدو لنا الآن كبة خيوط متراصة تختفي في ثناياها اطراف الخيوط التي تمتد إلى روائـــع أدب المسرح في العصور التالية .

كيف انحلت الخيوط تلك وبماذا ابتدأت ؟ يكفي ان نقرأ أية مأساة من مآسي اسخيلوس حتى نحس فيها عراقة مسرحية واضحة . يلفت نظرنا قبل كل شيء ، وجود الكورس ، وهذه صفة غريبة من وجهة نظر عصرنا . ثم نلاحظ ، اذا تعمقنا في القراءة ، ان الأحداث ماكانت لتتحرك بدون الكورس ، اذ بدونه ينعدم الحوار تارة ، ويستحيل شرح مايجري الى الحد الضروري لفهمه تارة اخرى وتارة ثالثة ، وهذا يدهش حقا ، ينعدم وجود بطل رئيسي لأن الكورس بالذات يكون البطل الرئيسي الذي تدور حوله احداث الدراما . بل انك تلاحظ في تراجيديات اسخيلوس ان دور الكورس يخضع لقواعد خاصة به وان هذه القواعد مصاغة بدقة عظيمة . الكورس يغني في البداية ، عندما يظهر على خشبة المسرح ، ويغني في وسط المسرحية عندما ينزل الممثلون عن خشبة المسرح ، ويغني في خاتمة المسرحية

وهو يخلي مكانه لتحتله الاوركسترا ، ويلحظ المرء قاعدة اخرى من قواعد استخدام الكورس : تتألف كل اغنية من اغاني الكورس عادة من جزئين متساويين يتكرر فيه الجزء الثاني ايقاع الجزء الأول ولكن النص يكون مغايرا. ان هذه الآلية الدقيقة لم تنشأ على أرضية خاليه ومن السهل على المرء ان يخمن وجود تقاليد عريقة سبقتها وان كان يجهل وجود تلك التقاليد. ان الأدلة القديمة المتوفرة لدينا حول منشأ التراجيديا والدور الأساسي الذي يلعبه الكورس والآلية المعقدة التي يؤدي بها هذا الدور ، ذلك كله يجعلنا نعتقد ان تسمية اسخيلوس أبا للمأساة ليست سوى تسمية شرطية ، ويجعلنا نتوجه إلى الكورس باعتباره نقطة الانطلاق في البحث عن منابع الدراما المأساوية ، حتى اذا قارنا دور الكورس عند اسخيلوس بدوره عند الكتاب المسرحيين الذين تلوه — سوفوكليس وايروبيديس مثلا — نوجدنا ان بمقدورنا فهم احداث التراجيديا وان اغفلنا دور الكورس كله ، يتضح لنا تماما ان الكورس في التراجيديا هو نواتها الأقدم والأقرب إلى بدايات الأدب المسرحي .

تعني كلمة « تراجيديا » من حيث معناها الحرفي « اغنية العنزة » . غير ان ترجمة الكلمة نفسها لاتفسر شيئاً ، فهناك ، إلى يومنا هذا ، تفاسير مختلفة لمحتوى هذا المصطلح ، ولكن مجمل هذه التفاسير يقوم على اساس ان عبادة ديونيسيوس اله الكرمة والخمر ورمز قوى الطبيعية الحية المبدعة ، هي التي خلقت التراجيديا ، فمنذ أقدم العصور كانت تقام لديونيسيوس احتفالات يسود فيها السكر والمرح . فيمثل المشتركون في هذه الاحتفالات الرعاة وحاشية ديونيسيوس — فيلبسون جلود الماعز ويدهنون وجوههم بعصير العنب ويغنون ويرقصون ويمجدون الههم الثمل الذي كان احدهم يقوم بدوره في كثير من الأحيان فيتقبل الأضاحي وهي عادة من الماعز . وهكذا فان جلود الماعز على اجساد وظهور الرعاة ورؤوس الماعز المقدمة إلى مذبح الاله ديونيسيوس ورفاق ديونيسيوس الذين لهم ارجل كقوائم الماعز ، ذلك كله أعطى لاقدم صنف من صنوف الأدب المسرحي اسمه الذي لايتميز بالجمال .

وما دمنا نعتقد ان اصل التراجيديا هو ماذكرناه فليس من الصعب علينا ان نتخيل كيف انفصل عن الكورس اناس يقومون بالغناء المنفرد وكيف حل آلهة آخرون محل ديونيسيوس في اداء الدور الرئيسي وكيف حل محلهم في هذا الدور أوقام به إلى جانبهم أبطال الأساطير ثم كيف ازداد تعقد التراجيديا وازداد ابتعادها عن اساسها الديني لتصبح عملاً مسرحياً .

استمرت التراجيديا في التطور حتى بعد ان اصبحت عملا ادبيا فازدادت صيغتها الاجتماعية وتناقص غناء الكورس فيها بالنسبة إلى الحوار وظهرت بين أبطالها إلى جانب ابطال الأساطير نماذج تاريخية حقيقية امثال اباطرة الفرس وكادت تنمحي تماما الصلة بينها وبين ديونيسيوس والطقوس الدينية .

نقول « كادت » ، لأن المتأمل الحاد البصر يرى ان هذه الصلة تظل قائمة طوال عهد الدراما اليونانية . فحتى عهد ايروبيديس ظل الكورس شرطا ضروريا في العروض المسرحية وظل الأبطال والآلهة يجيئون إلى مكان الأحداث في عرباتهم ذات العجلتين وظل ديونيسيوس يجيء في اعياده إلى الاحتفال كما يجيء بابا نويل إلى رياض الأطفال في اعياد رأس السنة ، وظلت العروض المسرحية في اثينا تقدم مرتين في العام بمناسبة احتفالات ديونيسيوس حتى وان كانت هذه المسرحيات لاتمت إليه بصلة .

لقد كانت الدراما اليونانية منذ بدايتها تعالج قضايا دنيوية حتى بدون وساطة الأساطير . فالمسرح الأثيني في القرن الخامس قبل الميلاد ، التراجيدي — اسخيلوس وسوفوكليس وايروبيديس — والكوميدي — اريستوفانيس ، يعالج القضايا الحيوية الملحة في السياسة والأخلاق . لقد كان مسرحا ذا احساس رفيع بالمواطنة ، مسرحا شديدا الالتزام يعي دوره التربوي الأخلاقي ويفخر به . لقد كان مسرحا مرتبطا بالحياة الاجتماعية في عصره بكل مافيها من أفكار وصراعات سياسية .

احداث عصر ازدهار الدراما اليونانية :

لنستعرض بسرعة احداث القرن الخامس قبل الميلاد ، القرن الذي ازدهر فيه المسرح اليوناني وبلغ ذروة تطوره . لم تكن اليونان آنذاك دولة واحدة ، بل عدة مدن دويلات مستقلة تسود في كل مدينة لهجتها ولها آلهتها وابطالها واساطيرها . غير ان تصور اليونانيين القدماء الديني المثيولوجي العام كان واحدا وهو مارسخته قصائد هوميروس . كانت اثينا اكثر تلك الدويلات تطورا من حيث الحياة الثقافية والاجتماعية وهي عاصمة آتيكا الغنية بزيت الزيتون والخمور واكبر ميناء فيها . قادت اثينا الحرب اليونانية العامة ضد الفرس وبعد أن ربحتها ازدادت عظمة وديمقراطية مؤسساتها وحققت نجاحا عظيما في تطوير فنونها . ومن الطبيعي ان ديمقراطية اثينا كانت وقفا على مالكي العبيد . ولم تكن الديمقراطية تعني غير اشتراك المالكين الصغار الذين تحرروا تدريجيا من ظلم الأعيان اشتراكا أوسع في

المؤسسات السياسية غير ان الجو الروحي في اثينا كان يختلف كلياً عما كان عليه الجو الروحي في اسبارطة مثلا التي تميزت بمعيشة أشد قسوة واخلاق اكثر خشونة ، ناهيك عن بلاد فارس حيث كان على الرعية أن تسجد أرضا امام الاباطرة.والمقربين منهم .

ان النهوض الوطني الذي رافق في اثينا ازدهار الحضارة لم يقض طبعا على جميع لتناقضات في داخل المدن أوبين المدن وخاصة بين اثينا واسبارطة وازدادت حدة التناقضات لداخلية نتيجة الفشل السياسي الخارجي . فبدأت عام ٤٣١ ق . م ولما يمض خمسون عاما على الانتصار في معركة سالامين البحرية على الفرس ، حرب بين اليونانيين انفسهم الذين انقسموا إلى معسكرين ــ معسكر يؤيد اثينا ومعسكر يؤيد اسبارطة . وقد انتهت هذه الحرب التي دامت طويلا بعد موت ايروبيديس بعامين ، اى في عام ٤٠٤ ق . م بهزيمة اثينا موجهة بذلك إلى الديمقراطية اليونانية ضربة شديدة . فقد أمر ليساندر قائد الجيش الاسبارطي بتسليم مقاليد السلطة إلى لجنة الثلاثين التي اقامت ارهابا فظيعا اتجهت اشد ضرباته إلى الفن وبالدرجة الأولى إلى نوعه الأكثر جماهيرية ومواطنة ، إلى المسرح .

مراحل تطور الدراما اليونانية :

يدلنا هذا الاستعراض السريع لاحداث القرن الخامس قبل الميلاد على وجود ثلاث مراحل :

١ ــ قيام المدن الدول ونمو الوعي الوطني في مجرى الصراع ضد الفرس ، ٢ ــ ازدهار الحياة الاجتماعية والثقافية وتطور الشخصية الأخلاقي ، ٣ ــ فقدان التضامن القومي والتشتت الفكري وضعف الأخلاق واعادة تقويم القواعد الأخلاقية التي بدت من قبل ثابتة لاتتزعزع

ان كون التراجيديين اليونانيين العظماء ثلاثة أيضا وكون اسخيلوس اكبر سنا من سوفوكليس وهذا الأخير أكبر سنا من ايروبيدس ، ان ذلك يغري الباحثين بالربط بين كل منهم وبين واحدة من المراحل الثلاث التي عددناها . ولكن الحياة الواقعية تبين ان الاتجاهات المختلفة وحتى المتعارضة ، يمكن ان توجد في وقت واحد ، اضف إلى ذلك ان تصنيف الكتاب حسب المراحل الزمنية لايراعي تنوع الحياة ولا يراعي ميزات الفنان الفردة التي تحدد اهتمامه بهذا الجانب أوذلك من جوانب الحياة . لاشك في ان الزمن يصبغ الكتاب الأدبي بطابعه ، ولكن عندما نتحدث عن الفنانين لابد ان نذكر دائماً تميز كل موهبة ولا بد ان نأخذ بعين الاعتبار ان الاساليب الأدبية تتطور وان الفن لايقبل التكرار .

دور المسرح اليوناني في تربية الناس وتثقيفهم :

ماالذي يجمع بين هؤلاء المسرحيين التراجيدين العظماء الثلاثة برغم تباينهم ؟ تجمع بينهم قناعتهم بأن واجب الشاعر ان يكون معلم الشعب ومربيه . من الصعب ان نتصور الآن دور المسرح التربوي – التثقيفي في ذلك الزمن . لم تكن هناك طباعة . ولم تكن هناك صحف أومجلات ، واذا استثنينا الاجتماعات الشعبية الرسمية والاجتماعات الشعبية غير الرسمية في الأسواق ، فان المسرح كان وسيلة الإعلام الجماعية الوحيدة . لقد كان مسرح ديونيسيوس في اثينا يتسع لنحو سبعة عشر الف مشاهد وهو عدد يقارب مايتسع له في عصرنا ملعب رياضي متوسط . ذلك عدد ما كان يمكن ان يضاهيه أي عدد من القراء أوالمستمعين . وكانت الدولة تدفع مساعدات نقدية لفقراء الناس في أيام بيركليس تعرف باسم نقود المسرح « تيوريكون » . صحيح ان حفلات المسرح كانت تجري في الأعياد فقط ، ولكنها كانت تستمر من الصباح إلى المساء وتدوم عدة أيام . وتقوم لجنة منتخبة من القضاة بتقويم عمل الكتاب ، حيث كانت الجائزة الأولى تعني النجاح الكبير والجائزة الثانية النجاح المعتدل بينما تعني الجائزة الثالثة الفشل . من الممكن ان نستمر في سرد هذه التفاصيل المعبرة ، ولكن ماقلناه يوضح ان كل مسابقة من المسابقات المسرحية لم تكن حدثاً مهماً بالنسبة للكتاب وحدهم ، بل كانت ايضا حدثاً مهما بالنسبة للشعب بأسره . لقد كانت أهمية المسرح ومكانته تفرضان على الكتاب الارتقاء إلى الذروة في أعمالهم وادراك رسالتهم الوطنية ادراكا رفيع المستوى .

تعقدت الدروس التي كان المسرحيون يقدمونها الى مشاهديهم . فقبل اسخيلوس لم يكن يشترك في المشهد المسرحي الواحد سوى ممثل واحد بالاضافة إلى الكورس وقائده ، فجاء اسخيلوس واضاف ممثلا آخر وادخل سوفوكليس ممثلا ثالثا إلى حلبة المسرح . من الطبيعي ان تناقل الأفكار وتطويرها واغناءها لم يتم مباشرة وعلى نحو بسيط ولكن ، مما لاجدال فيه ، ان التواصل في الأفكار كان موجودا عند الكتاب المسرحيين اليونانيين العظماء .

زعم اسخيلوس أن مآسيه ليست سوى فتات مائدة هوميروس الاحتفالية . ولكن لايجوز ان نفهم هذا التقويم المتواضع فهما حرفيا لاشك في أن اسخيلوس استقى مواضيع أعماله من الأساطير . وكانت ملحمتا هوميروس « الالياذة » و « الأوديسا » أغنى مصدر لتلك الأساطير . غير أن التراجيديا اليونانية أضفت معاني جديدة على صور هوميروس

الأسطورية ونسبتها إلى زمن ازداد فيه تعقد العلاقات الإجتماعية وغناها . اليونان التي ازدهر فيها المسرح لم تكن يونان الرعاة والمجتمع البدائي ، بل كانت يونان الدولة ــ المدينة المزدهرة التي نشطت فيها الزراعة والحرفة والتجارة ، والأهم من ذلك كله بالنسبة إلى الفن ، هو تكونُ نموذج الانسان الجديد المختلف عن انسان عصر هوميروس . لقد تغيرت نظرة الانسان إلى مميزاته ومواهبه وتغيرت نظرة المجتمع اليه ، وتبدل تصوره حول ذاته وحول الآلهة . تلاشت الآن الباذة هوميروس الساذجة حيث كانت الآلهة لاتتميز عن البشر الا بخلودها وقوتها الخارقة في حين تظل في سلوكها العام كالبشر خيرة أوشريرة ، وحــل محلها وعي ديني أشد تعقيداً بعد آن أصبح الانسان مقياس الأشياء . فأصبح الآلهة الذين بقوا ظاهرياً كاالبشر ، حملة قواعد السلوك والمثل الأخلاقية الرفيعة . واذا كنا نتحدث عن التواصل الفكري بين كاتب مسرحي وآخر ، فاننا نعني بالدرجة الأولى هذا التطور المستمر في فكرة الشخصية الانسانية التي غدت أساس كل تفكير في العالم والحياة ، وهذا التعمق المتواصل في سبر أعماق النفس الانسانية .

اسخيلوس : نبدأ استعراضنا لأعمال اسخيلوس بالحديث عن مأساته « الفرس » . لم تضم أية مأساة من أعمال الكتاب المسرحيين اليونانيين العظماء أبطالا تاريخيين غير اسطوريين بقدر مافعلت « الفرس » . ففي هذه التراجيديا نجد آتوسا وداريوس وكسيركس وهؤلاء جميعاً شخصيات تاريخية حقيقية كما أن زمن الأحداث ليس الماضي الغابر بل هو عام ٤٨٠ ق . م الذي هزم فيه اسطول الفرس وجيشهم البري هزيمة نكراء فوق الأرض اليونانية . أضف إلى ذلك أن الكاتب نفسه ، اسخيلوس ، اشترك في القتال في معركة الماراثون وفي سالامين وغيرها ، ولا يجوز أن نمر مرور الكرام بهذه الحالة الوحيدة الفريدة من نوعهــا حيث يقوم الكاتب المسرحي اليوناني بالمزج بين خياله الشعري والأحداث الحقيقية التي عاشها .

تجري أحداث المأساة في معسكر أعداء اليونانيين ، في عاصمة الفرس سوزه . ونحن لانعرف انتصار اليونان العظيم إلا من أقوال أعدائها . يسمى هؤلاء الأعداء انفسهم « بالمتوحشين » . ذلك تناقض يثير ابتسامتنا ، فهذه التسمية لم يطلقها على الشعوب غير اليونانية الا" اليونانيون أنفسهم ، برغم أنهم لم يكونوا يقصدون بهذه الكلمة مانفهمه منهــا اليوم . ولو استعرضنا في الواقع احداث المأساة لما وجدنا فيها أي متوحش ، ومع ذلك يوحي لنا نص « الفرس » ونحن نقرؤه بمعنى كلمة « المتوحشين » المعاصر . فمن أين يأتي

ذلك الايحاء أهو لأن الفرس يفرطون في البكاء في هذه المأساة ويلطمون صدورهم ووجوههم ولا يخجلون من ابراز حزنهم ويأسهم ؟ كلا ، فأية مأساة تخلو من البكاء والصراخ ؟ ان سبب الايحاء أمر آخر .

آتوسا تروي للحكماء حلمها المشؤوم : « رأيت في المنام امرأتين الأولى ترتدي ثوبا فارسيا والثانية تلبس ثياب الدوريين » . المرأتان اللتان رأتهما القيصرة في المنام ترمزان إلى فارس واليونان . وتتابع آتوسا الحديث فتروي أن ابنها القيصر كسيركس حاول أن يضع نيرا على رقبتي المرأتين ويشدهما إلى عربة فأطاعت احداهما أما الأخرى «فمزقت بلجام الفرس بيديها وحطمت النير إلى نصفين » ان هذه التعابير — النير ، اللجام ، العربة — ذات مغزى كبير . بعد ذلك يزداد وضوح المقابلة بين اليونانيين والفرس في مسرحية اسخيلوس . تسأل القيصرة : من زعيمهم وراعيهم من سيد جيشهم ؟ انها لاتتخيل أي شكل آخر من أشكـــال الحكم : ويأتيها جواب الكورس : « ليسوا خدما لأحد ، ليسوا عبيد أحد » . وعندما يتحقق حلم آتوسا ويتضح أن كسيركس قد هزم ، يعود اسخيلوس فيطرق المسألة نفسها على لسان الكورس الفارسي ويصل إلى استنتاجات بعيدة المدى تجعل بمقدورنا الحديث عن المقارنة بين نمطين من الحياة أحدهما متوحش ، بكل مافي هذه الكلمة من معنى معاصر ، والآخر نمط يليق بالانسان المتحضر ، نمط لايرتمي فيه الانسان على الأرض خائفا ولا يعض على لسانه بأسنانه لأن من يتحرر من نير العبودية يصبح حرا في أقواله أيضاً .

ان الحاح اسخيلوس على هذه الفكرة يشير إلى مدى أهميتها عنده . فالامبراطورية الفارسية ، في نظر الشاعر ، ليست عدوا سياسيا فحسب ، بل هي أيضا نظام اجتماعي أشد تخلفاً وأقل انسانية من وطنه أثينا ، وهي نموذج الخصم الخارجي الذي يهدد أعمق جذور المدنية اليونانية . هكذا يتحول اعتزاز الشاعر بوطنه أثينا وباليونان إلى اعتزاز بالمبدأ الديمقراطي في حياة الدولة ، إلى الاعتزاز بحبّ الحرية عند الانسان عموما .

لايذكر اسخيلوس في « الفرس » اليونانيين الايونيين الذين حاربوا إلى جانب كسيركس ضد أبناء عمومتهم ، كما انه يصمت عن الخلافات في معسكر اليونانيين انفسهم عشية المعركة الحاسمة . وقد رأى بعض الباحثين أن السبب اعتقاد الكاتب بأن ذلك ليس مفيدا اذ تتطلب اللحظة التاريخية انشاء تحالف متين بين الدويلات اليونانية . ولكن القضية لاتنحصر ، في نظرنا ، بالحسابات السياسية الضيقة . ليس اسخيلوس مؤرخا رسميا ، بل هو شاعر وفنان يعمم الأحداث ويعطيها معنى شاملا . نعم ، انه سياسي ، ولكنه سياسي ، ككل فنان

يهتم بالأمور الكبيرة الجليلة ولا يهتم بالصغائر . انه يقابل بين نظرتين إلى العالم . في « الفرس » اسماء كثيرة لقادة اختلقهم اسخيلوس . ولكن ماأهمية ذلك بالنسبة الينا ؟ لاأهمية لذلك على الاطلاق . ماأهمية ان يذكر لنا اسخيلوس اسم حاكمة مدينة هاليكارناس ارتميسيا اليونانية التي استحقت ثناء كسيركس نفسه ، مالم يكن ذلك منطلقا لتصوير الخيانة وآثار الشقاق بين الأخوة ؟ لعل ذلك كان موضوع مسرحيات أخرى لاسخيلوس لم تصل الينا . أما « الفرس » فتعالج أمرا آخر . وهنا يجدر بنا ونحن نختتم حديثنا عن « الفرس » ، التراجيديا التاريخية الوحيدة التي وصلت الينا ، أن نتذكر كلمات ارسطو في كتابه « فن الشعر » الشعر اكثر فلسفة وجدية من التاريخ : الشعر يتحدث عن العام في الغالب ، أما التاريخ فيتحدث عن الفرد .

قلنا ان اعتزاز اسخيلوس باليونان المنتصرة تنامى في ابداعه إلى اعتزاز بالانسان . ترى ألم يقده هذا الاعتزاز بعظمة الإنسان إلى التطاول على هيبة الآلهة ، إلى الصراع مع تلك الآلهة ؟ نعم لقد حدث ذلك ، فوجه اسخيلوس إلى آلهة اليونان طعنة قاتلة في برومثيوس . اذا نحن قارنا بين زيوس كما يبدو في مأساة « بروميثيوس في القيود » (نقصد هنا منولوجي بروميثيوس وايو) وبين صورة كبير الآلهة هذا كما تبدو في أغاني الكورس في تراجيديات اسخيلوس الأخرى ، لانستطيع الا أن نلاحظ تناقضا غريبا . زيوس في « بروميثيوس » طاغية حقيقي ، غليظ القلب مستبد يحتقر الناس ويمجد العنف ويتسبب في جنون ايوالشقية وهو حاكم حقود تحركه شهوة الانتقام فيسلط على خصمه بروميثيوس شتى ألوان العذاب . في حين أن زيوس في « اوريستا » مثلا ، وهي احدى مآسي اسخيلوس أيضا ، يبدو لنا خيرا يقود الناس عبر الآلام إلى التعقل والحكمة ، إلها تكمن الرحمة وراء قوته وجبروته . فكيف نوفق بين الصورتين ؟

ان بروميثيوس الذي سرق النار فأعطاها للبشر وعلمهم شتى الفنون والحرف يجسد ، دون شك ، عقل الانسان ومدنيته وتقدمه . تصطدم روح بروميثيوس المتوثبة إلى المعرفة مع المخاتلة وسلطة الذات والمداهنة — مع كل مايجسده زيوس وحاشيته .

غير ان العيوب التي يجسدها هؤلاء عيوب انسانية أيضا . وبروميثيوس ، ومن خلاله اسخيلوس ، لايثوران ضد الآلهة عموما ، بل ضد الآلهة التي حملت في ذاتها أسوأ الصفات الانسانية . الآلهة التي طعنها اسخيلوس طعنة مميتة هي الآلهة البدائية الشبيهة بالانسان المترسبة في أذهان الناس منذ عصر هوميروس بل من قبل عصر هوميروس . لم يكن اسخيلوس ،

اذن ، مناهضا للدين ، ولكن دينه كان دين الاخلاص للمبدأ الأخلاقي الذي تجسده آلهة الحقيقة . وفي هذا المبدأ ثلاثة بنود : اطاعة الآلهة واطاعة الوالدين واكرام الضيف . ان أهم بنود هذا المبدأ البند المتعلق باطاعة الآلهة . يشتمل هذا البند – دون شك – على الايمان بأن الآلهة تقابل الشر وان العمل الشرير لايبقى دون عقاب . ان مسرحيات اسخيلوس كلهـــا تبين تلاحق أعمال الشر عند خرق أية قاعدة من هذه القواعد البسيطة . ليست هذه القواعد بدعة جديدة جاء بها اسخيلوس فالمرء يجد مثلها في تشريع بابل وفي القوانين الرومانية . وعلى هذا فديانة اسخيلوس ليست سوى شكل من أشكال القانون الأخلاقي في المدنيات القديمـــة الراقية ، شكل تكون في وطن الشاعر وعصره .

نحن نعرف أن « بروميثيوس في القيود » ليست سوى جزء من ثلاثية تضم تراجيديا « بروميثيوس المحرر » و « بروميثيوس حامل الشعلة » .

ولكننا لانعرف ترتيب هذه الثلاثية ولا نعرف محتوى الجزأين اللذين لم يصلا الينا . غير أن مقارنة « بروميثيوس » في القيود » مع سائر مسرحيات اسخيلوس التي وصلت الينا تدفعنـــا إلى الاعتقاد بأن الشاعر قام في « بروميثيوس » بمراجعة لتاريخ الديانة المعاصرة له ، لتاريخ تحضر الآلهة المشروط بتحضير البشر . يؤيدنا في هذا الافتراض تحيز اسخيلوس الذي كان ، كسائر الكتاب المسرحيين اليونانيين العظماء ، ينفذ دائماً مهمات تربوية – تثقيفية . وهو يفتح أمام المشاهدين في كل عمل مسرحي العالم بكل اتساعه المكاني والزماني الممكن .

ولكن على الرغم من أن الانسان يقف في مركز هذا العالم معتزا بعشقه للحرية مرتقياً بذاته وبآلهته ، سيدا على الطبيعة ، لايستطيع المرء أن يرى في انسان اسخيلوس تلك الظلال الرقيقة التي تحول الهيكل الجامد إلى صورة نفسية تحمل الفطرة الطيبة أوالفطرة الشريرة ، الظلال التي تحول الهيكل الجامد إلى صورة كاملة الحيوية . نحن لانقصد بذلك اتهام اسخيلوس بالتجريد العقلي وتجاهل حركات النفس الانسانية المتناقضة . ان شخوصه مرسومة بريشة فنان لابقلم يصوغ موضوعاته في قالب حواري . المسرحيات الفلسفية ستأتي بعد اسخيلوس بزمن كبير ، أما هو فرائد فقط ، رائد يشق بداية الطريق . لذا نجد أن شخوص اسخيلوس أشبه بتماثيل عملاقة قدت من الصخر بشجاعة . أما ازميل النحات فلم يكد يمسها . ليست شخوص اسخيلوس كتلا حجرية ولكنها احتفظت في ذاتها بكل قوة الحجر الكامنة وثقله . وفي اعتقادنا أن البنية الخارجية في « بروميثيوس » حيث تجري الأحداث عند بداية العالم ، في

وسط فوضى الصخور ، بعيداً عن مساكن الناس ، وحيث لايظهر بشر أمام المشاهد ، بل تظهر أمامه كائنات اسطورية ، فيرى أشباحا ولا يرى وجوها ، هذه البنية الخارجية تؤيد تماما ماذكرناه حول خشونة شخوص اسخيلوس .

سوفوكليس :

عندما نقرأ انيتجونا لسوفوكليس فنصل إلى أغنية الكورس « المعجزات كثيرة في هذا العالم ... » يتولد لدينا شعور من يلقى شيئاً يألفه . ويتابع الكورس الغناء : « والإنسان أعظم المعجزات . انه يتملك فن الملاحة ، وقد استطاع ترويض الحيوانات وأتقن بناء البيوت ومعالجة الأمراض . انه ذكي مخاتل وقوي . هذا التعداد لامكانات الانسان ومواهبه ومهاراته يبدو في بعض فقراته وكأنه مأخوذ عن اسخيلوس ، منقول عن قائمة الأعمال التي قدمها بروميثيوس إلى الانسانية . لايوجد هنا ، طبعا ، أي نقل مباشر عن اسخيلوس بل ان سبب ذلك هو ، ببساطة ، وحدة المصدر الذي يستقي منه الشاعران مواضيعهما : الأساطير التي تروي كيف علمت الآلهةالانسان شتىالفنون المفيدة.ولكن إذا تعمقنا فيقراءة «انتيجونا» نجد أن سوفوكليس يعمق تقاليد اسخيلوس ويضفي على محتواها غنى جديدا .

ليس موضوع تراجيديا سوفكليس معقدا . انتيجونا تواري في التراب جثة أخيها القتيل بولينيك الذي حرم القيصر كريونت عم انيتجونا دفنه مهددا من يفعل ذلك بالموت ، فبولينيك خان وطنه وتسبب في الحرب الأهلية . ويجري اعدام انيتجونا لأنها خالفت أمر القيصر . بعد ذلك ينتحر عريس انتيجونا ابن كريونت وأم العريس زوج كريونت .

هذا الموضوع البسيط أعطى غذاء وفيرا للمناقشات والآراء حول انتيجونا . ان تفسيرات العلماء مستمرة إلى يومنا هذا . فقد رأى بعضهم في تراجيديا سوفوكليس صداما بين قانون الضمير وقانون الدولة . ورأى بعضهم الآخر فيها صداما بين الحق القبلي ومتطلبات الدولة . وفسّر غوته سلوك كريونت بحقده على القتيل وعد هيجل « انيتجونا نموذجاً كاملا للصدام المأساوي بين الدولة والأسرة . لن نناقش هذه التفسيرات بالتفصيل فلكل منها مايدعمه في نص المسرحية ، ولكننا سنطرح على أنفسنا السؤال التالي : لماذا كانت جميع هذه التفسيرات ممكنة رغم بساطة أحداث المسرحية وقلة عدد الشخوص فيها ؟ السبب الأول فيذلك هو،في اعتقادنا،أن الأبطال الذين يصورهم سوفوكليس ليسوا أفكاراً واتجاهات عارية بل اناس لكل منهم شخصيته وفرديته . ولاي تصرف في الحياة ، لأي صدام حياتي ،

ناهيك عن التضحية بالنفس ، مقدمات عديدة تشمل تربية الإنسان وقناعاته وتكوينه النفسي وهذا مايجعل من المستحيل تفسير أي عمل حياتي تفسيراً كلياً .

سوفوكليس كاسخيلوس شديد الاهتمام بالانسان . ولكن نماذج البشر عند سوفوكليس أفضل صقلاً مما عند سلفه . فإلى جانب انتيجونا يصور لنا سوفوكليس شقيقتها ايسمينا . ان هذه القرابة تجعلها في وضع واحد تماما تجاه كريونت وبولينيك على أن لدى انتيجونا أسبابا أكثر وجاهة تدفعها إلى الخضوع لأوامر كريونت مما لدى شقيقتها ايسمينا ، فهي عروس ابنه ، ولكن الذي يستسلم لأوامر الملك الظالم هو ايسمينا وليس انتيجونا . ان هذه المقارنة بين الشخصيتين في لحظة تتطلب عملا حاسما تنطوي على معنى تربوي عميق . صحيح ان الانسان سيد الطبيعة ، وصحيح أن أعمال الانسان رائعة وصحيح أنه قادر على معارضة الآلهة نفسها . ولكن كيف يجب أن يكون الإنسان حتى يستطيع ممارسة قدراته هذه ؟ يجب أن يكون صارماً مع نفسه ومستعداً للتضحية بهنائه بل بحياته في سبيل مثله الأخلاقي .

تبلغ هذه القناعة التربوية عند سوفوكليس قمتها في مأساة « أوديب الملك » . عندما يقال : ان التراجيديا اليونانية هي تراجيديا القدر وأنها تبين عجز الانسان امام مصيره الشرير المحتوم ، فالمقصود بذلك هو في الغالب هذه المأساة بالذات . ولكن هذا الفهم للتراجيديا اليونانية ينطوي على قدر كبير من الحداثة . وسبب ذلك أن الذي يدهش القارىء اليوم هو غرابة الموضوع وطرافة الاسطورة أكثر مما يدهشه التحليل النفسي الذي اعتاد عليه وليس أسهل في البرهان على ذلك من الاستناد إلى تراجيديا « أوديب الملك » .

كان المشاهد الذي عاصر سوفوكليس يعرف اسطورة أوديب معرفة جيدة . كان ذلك المشاهد يعرف أن أوديب قتل أباه وهو يجهل أنه أبوه ثم جلس على عرش أبيه القتيل وتزوج أرملته وهو يجهل أيضاً أنها أمه . ولم يخرج سوفوكليس عن موضوع الأسطورة . لذا فان اهتمام المشاهد والكاتب نفسه لم يكن منصبا على تسلسل الأحداث الذي يستهوي قارىء اليوم بقدريته . لم يكن الكاتب وجمهوره يهتمان بمسألة « ماذا حدث ؟ » بل بمسألة « كيف حدث؟ » . كيف عرف اوديب أنه قاتل أبيه ومدنس سرير أمه ؟ وكيف جرت الأمور بحيث اضطرته إلى معرفة ذلك ؟ وكيف تصرف عندما علم بحقيقة الأمر؟ كيف تصرفت أمه وزوجه ايوكاست ؟ ان الإجابة على هذه الأسئلة كلها اجابة نفسية دقيقة واظهار شخصية البطل النبيلة في لحظة الانتقال بالذات من الجهل إلى معرفة ، وتعليم المشاهد من خلال هذا

المثال الاستعداد الشجاع لتلقي ضربات القدر مهما كانت هذه الضربات مؤلمة — هذه هي المهمة الانسانية النبيلة التي وضعها سوفوكليس لنفسه . يقول أرسطو : لايجب أن يكون في مجرى الأحداث مايناقض المعنى ، ولكن اذا وجد فيجب أن يكون خارج التراجيديا كما هي الحال في تراجيديا « أوديب عند سوفوكليس » . وأنت ، في الواقع ، لاتستطيع أن تجد في تطور أحداث « أوديب » ماهو « مناقض للمعنى » ولا ماهو غير منطقي وغير مبرر ومتعارض مع شخصيات أبطال المسرحية . واذا وجد مايناقض المعنى فذلك ، كما هو واضح تماما ، نتيجة الكوارث التي انهالت على أوديب ، عناد القدر الأعمى ، أي أن التناقض مرتبط بالأسطورة التي بنيت عليها أحداث المأساة . ان كلمات أرسطو حول أوديب : « مايناقض المعنى » موجود « خارج التراجيديا » تعطينا ، كما نعتقد ، المفتاح لفهم القدماء لهذه المسرحية حيث الموضوع الأسطوري ، الذي يقوم فيه القدر بالدور الرئيسي ، ليس الا وسيلة للحديث على مسؤولية الانسان عن تصرفاته ، وسيلة لرسم الصورة النفسية الصحيحة لما يجب أن يكون عليه سلوك الانسان في الظروف المأساوية .

بهذا المعنى يشبه استخدام الأسطورة عند سوفوكليس استخدام رسامي عصر النهضة لأساطير التوراة المألوفة كشكل يضمنونه قضايا الحياة المعاصرة وفهمهم العميق للانسان .

ايروبيدس :

ايروبيديس أصغر العظماء الثلاثة سنا ومع ذلك لايخلو أي عمل من أعماله من الأبطال الأسطوريين . لكن القارىء المعاصر يشعر وكأن مسرحيات ايروبيديس التراجيدية كتبت بعد مسرحيات معاصريه الأكبر سنا ، بزمن طويل . إنها ، في العادة ، مفهومة تماما دون أية تعليقات اضافية ، وهي تلاقي في خيالنا استجابة مباشرة وأكثر حيوية . لماذا ؟ سبب ذلك في اعتقادنا هو كون ايروبيديس قد طرق مواضيع أقرب إلى نفوسنا من تصورات اسخيلوس الكونية والدينية ومن الظروف الاستثنائية التي يقع فيها أوديب وانتيجونا عند سوفوكليس . ان الموضوع الرئيسي الذي عالجه ايروبيديس هو الحبّ والعلاقات الأسرية (نسبة إلى الأسرة) وهذا مايبدو واضحا من مسرحيته « ميديا » ومن سائر أعماله الأخرى .

غير أن القضية لاتنحصر في المواضيع . لقد أدخل ايروبيديس إلى التراجيديا التي كانت تتكلم بلغة عالية المستوى بل متعالية أحيانا ، تفاصيل معاشية حقيقية إلى أقصى حد . لم يكن العبيد ليظهروا في مسرح اسخيلوس وسوفوكليس ، الا في أدوار « عابرة قصيرة » ، كأن

يحلوا محل التماثيل . أما دور العبيد في مسرح ايروبيديس فكان أكبر من ذلك بكثير (العبد المربي في « ايون » يقوم بدور رئيسي ، اليكترا بنت آغاميمنون تتزوج من فلاح برغم ارادتها) وفي هذا المجال يبدو الشاعر وكأنه يقترح تفسيراً للأسطورة أقرب إلى الواقع الحياتي . ان سعي ايروبيديس إلى تقريب الحدث التراجيدي إلى الواقع يبدو واضحاً في تعليله سلوك أبطاله تعليلاً نفسيا طبيعيا . وهناك حالات كثيرة في أعمال الكاتب يقوم فيها البطل عند ظهوره على المسرح بتعليل سبب ظهوره ، وكأن ايروبيديس يتضايق من أية شرطية مسرحية . وحتى شكل المنولوج نفسه ، الحديث دون وجود مستمع ، هذا الشكل الذي لايزال المسرح يستخدمه إلى يومنا هذا ، بدا لايروبيديس في حالات كثيرة ، انه يحتاج إلى تبرير منطقي . لو قرأنا باهتمام ، بداية « ميديا » حيث تلقي المرضعة منولوجا يوضح للمشاهدين مايجري ، لوجدنا مثالا واضحا على ذلك .

هذه الخصائص في أعمال ايروبيديس الخاضعة لنظريته العامة حول تقريب التراجيديا من الواقع الحياتي ، من الممارسة الحياتية والمنطق الحياتي ، هي التي تقربه إلى نفوسنا وتنفض غبار القرون الطويلة عن أعماله .

في ظل هذه « الحياتية » في مسرحيات ايروبيديس يصبح اشتراك الآلهة في أحداثها الخاضعة لقوانين الحياة الأرضية أمرا شاذا . ان عربة اوقيانيد المجنحة لاتثير الدهشة وهي تطوي المسافات في الكون في مسرحية اسخيلوس « بروميثيوس » ولكن العربة السحرية التي تهرب فيها ميديا من ياسون تحير المشاهد في مسرحية انسانية واقعية في أحداثها كلها . قد يفسر القارىء المعاصر ذلك على أنه من تقاليد الماضي ورواسبه . ولكن ، حتى اريستوفانيس — معاصر ايروبيديس — انتقد الأخير لمزجه غير المنسجم بين الرفيع والوضيع ، أما أرسطو فلامه لاستخدامه « الاله المحمول على الآلة » حيث لاتنجم النهاية عن الحبكة القصصية وانما يتم بلوغها عن طريق تدخل الاله الذي يظهر على المسرح بواسطة الآلة المسرحية (العربة) .

ان الاعتقاد بكون هذا التنافر من رواسب الماضي ، أوالأخذ برأي النقاد القدماء الذين عدوا ذلك نقصا في ذوق ايروبيديس ومهارته في بناء المسرحية ، لايساعداننا في النفاذ إلى عمق هذا التناقض الجمالي الذي لم يحل دون بقاء ايروبيديس في ذاكرة الأجيال كاتبا مسرحيا عملاقا من مرتبة اسخيلوس وسوفوكليس . لقد سعى هذا الكاتب فعلا إلى اظهار الناس على حقيقتهم ، وادخل المادة الحياتية إلى التراجيديا بشجاعة وجعلها تعالج أهواء

الانسان وعواطفه . فاذا مااضطر إلى ادخال قوى مافوق الطبيعة ادخالا مفاجئا من أجل حل الصدام ، فليس سبب ذلك عجزه عن « صياغة حل أكثر منطقية » ، بل سببه أن الشاعر لايرى في ظروف عصره الواقعية حلا للكثير من القضايا الانسانية المعقدة . ولكن الذي يهمه ، في أغلب الأحيان ، ليس وضع الحلول وانما طرح القضايا ، فطرح القضية طرحا جريئا جديدا هو ، في حد ذاته نوع من التعليم والتربية .

ايروبيديس شاعر متشكك ليس لديه ايمان اسخيلوس وسوفوكليس الراسخ بسمو الآلهة الأخلاقي وشرعية تحكمها في بناء مصائر الناس .

ولكن ايروبيديس برغم ذلك هو الوارث الحقيقي لفن اسخيلوس وسوفوكليس . فهو مثلهما شاعر ومواطن أصيل خدم عن وعي الديمقراطية الأثينية التي كانت أكثر نظم ذلك العصر انسانية . صحيح ان ايروبيديس تشكك في كثير من جوانب الحياة وطرح العديد من المسائل التي كانت قبله خارج نطاق صلاحية الكتاب المسرحيين . ولكنه لم يشك أبدا في حتمية التقاليد الديمقراطية العظيمة في وطنه اليونان . وهذا مايستطيع المرء تلمسه في كل عمل من أعماله رغم نظرته الناقدة إلى تجربة من سبقوه .

اريستوفانيس : أصبح الانتقاد سيد المسرح الأثيني مع ازدهار لون فني آخر غير التراجيديا . هذا اللون هو الكوميديا الآتيكية التي ازدهرت على يدي كاتب مسرحي يوناني عظيم هو اريستوفانيس (٤٤٦ — ٣٨٥ ق . م تقريبا) كان الكتاب الكوميديون يشتركون بانتظام في مهرجانات المسرح إلى جانب الكتاب التراجيديين قبل اريستوفانيس بزمن طويل . ولكننا لانعرف الا القليل عمن سبقه وحتى عن معاصريه .

ان نقد اريستوفانيس هو نقد سياسي قبل كل شيء . لقد عاش اريستوفانيس في أعوام الحرب الأهلية اليونانية التي دارت لصالح تجار وحرفيي أثينا الأغنياء وأنزلت الكوارث بالمزارعين الصغار فقطعتهم عن أعمالهم وألحقت الدمار والخراب بكرومهم بوحقولهم . تسلم كليون وهو صاحب ورشة لدباغة الجلود القيادة في أثينا بعد بيركليس وكان كليون من أنصار اتخاذ أشد الاجراءات العسكرية والسياسية والاقتصادية حزما ضد اسبارطة . أما صفاته الشخصية فلم يمتدحها أحد من الكتاب القدماء الذين كتبوا عنه . وشغل اريستوفانيس موقفا معارضا صريحا تجاه الحرب ، وبدأ نشاطه الأدبي بهجمات دؤوب ضد كليون مصورا اياه ديماغوجيا جشعا . مما اضطر كليون إلى رفع دعوى ضد الكاتب متهما اياه بالحط من قدر

المسؤولين بحضور ممثلي الحلفاء في الحرب وذلك في عمله الكوميدي « البابليون » الذي لم يصل الينا والذي كتبه اريستوفانيس وهو في العشرين من عمره . تملص اريستوفانس من المحاكمة على نحو ما ولكنه لم يلق السلاح . فبعد عامين قدم الكاتب مسرحيته « الفرسان » التي يصور فيها شعب أثينا على شكل رجل عجوز اسلم قياده كله إلى خادم دباغ مخاتل لايصعب على المرء التعرف على كليون من خلاله . وهناك وثائق تؤكد أن اريستوفانيس أراد أن يمثل هذا الدور بنفسه . أهي شجاعة ؟ طبعا . ولكن هذه الحقائق تؤكد من ناحية أخرى أن الأخلاق والمؤسسات الديمقراطية كانت لاتزال قوية في بداية نشاط اريستوفانيس الأدبي . أما الأعوام الأخيرة من نشاط اريستوفانيس الأدبي — بعد هزيمة أثينا — فقد جرت في ظروف أخرى ، فقدت فيها الديمقراطية توهجا فاختفت الانتقادات اللاذعة التي تميزت بها أعمال اريستوفانيس الكوميدية وبدت مسرحياته الأخيرة أشبه بالأساطير الطوباوية .

لقد اختفت منذ زمن بعيد الأهواء السياسية التي حركت أريستوفانيس وأصبح الكثير من تلميحاته غير مفهوم كما أن تعلقه بالماضي الأتيكي يبدو لنا الآن ساذجا وغير مقنع . صحيح أن صور الحياة السلبية التي عرضها الكاتب في أعماله التي تناهض الحرب الأهلية اليونانية لاتزال تهز المشاعر حتى يومنا هذا . غير أننا نحس المتعة الجمالية الحقة ونحن نقرأ اريستوفانيس لابسبب ذلك ، وانما بسبب عبقريته الكوميدية التي لاتنضب ، بسبب الجرأة الهائلة التي ينتزع بها الضحك من كل شيء يمسه ، من السياسة ، من الحياة اليومية ، من الأساطير .

ان الشكل الخارجي لكوميديا اريستوفانيس — الكورس بأغانيه ذات المقاطع والمقاطع المضادة والآلات المسرحية واشتراك الأبطال الاسطوريين في الأحداث — يعطي امكانات تقليد التراجيديا . كان الناس في أيام المهرجانات المسرحية يشاهدون التراجيديا منذ الصباح حتى الأصيل ، وفي الأصيل في الأماكن ذاتها ، يجري تقديم عروض هدفها تطهير النفس ، لاعن طريق الرعب والمشاركة في الألم (هكذا حدد أرسطو مهمة التراجيديا) وانما بواسطة الضحك والمرح . ألا يدفع ذلك الكاتب المسرحي دفعا إلى تقليد التراجيديين تقليدا ساخرا ؟ بلى ، كانت روح التقليد الساخر تنطلق كمارد افلت من قمقم ، فتشمل جميع مجالات التراجيديا . ولم يقتصر التقليد على المواضيع التراجيدية بل كان يشمل لغة

التراجيديا وأسلوبها أيضا . ولقد أدت هذه السخرية المتصاعدة باريستوفانيس إلى السخرية من المسرح عموما فيما اصطلح على تسميته (الباراباسا) .

الباراباسا : أغنية جماعية متميزة ، لم تعرفها التراجيديا ، ينزع المشتركون فيها الاقنعة عن وجوههم ويتجهون بغنائهم إلى الجمهور مباشرة . يقطع الكورس الأحداث على المسرح ويشرع يحدث الجمهور عن الكاتب ويعدد خدماته ويهاجم أعداءه في السياسة والأدب . ليست مخاطبة الجمهور بدعة ابتدعها اريستوفانيس بل هي في اعتقادنا أساس الكوميديا الهجائية القديم . ولكن البارابا سا تبدو ضمن ابتكارات اريستوفانيس الكوميدية واحدة من تلك الابتكارات ، تبدو سخرية من الشرطية المسرحية ، هدما للايهام المسرحي تمتد خيوطه لاحقا إلى بلاوتوس وبريخت عبر طريق الأدب المسرحي العالمي .

لايتوقف اريستوفانيس في نقده عند حدود المسرح التراجيدي ، بل يتوغل ببساطة في شتى مجالات الثقافة والحياة اذا كان في ذلك ماينفعه في تحقيق اهدافه السياسية . فهاهو في « الغيوم » يرغم سقراط وستربيسياد على مناقشة سبل الخلاص من الديون ، أي يرغمهما على الحديث في موضوع ليس فلسفيا على الاطلاق ، وعلى استخدام شكل الحوار السقراطي . لقد كان ذلك كافيا للهزء بسقراط الذي عده اريستوفانيس سفسطائيا يهدد أسس المجتمع الديمقراطي الأثيني وأسس الأخلاق القديمة . ولكن سخرية اريستوفانيس كانت بلا حدود . فحتى نقيض سقراط ، ستربيسياد الذي يحب حياة الريف الهادئة والذي يدمر في النهاية « أفكار » سقراط وتنتهي كوميديا « الغيوم » بانتصاره ، يتعرض إلى العديد من المواقف التي تضحك الجمهور ، فتارة يستشري البق في فرصه وتارة يراوغ الدائنين وتارة ثالثة يضرب ابنه الذي يفضح ألاعيبه . وعلى الرغم من ذلك ، لايحس المرء في سخرية اريستوفانيس برودة الرفض الشامل .

ذلك هو سر عبقرية هذا الشاعر الذي لاتوجد عنده نماذج « ايجابية » تسمو فوق الانتقاد . ان بطله الايجابي هو الحكمة الفلاحية ، والحكمة انسانية وخيرة دائما . بفضل هذا الأساس الانساني عاشت أعمال اريستوفانيس عبر القرون محتفظة بقيمتها الجمالية ودفئها .

في الفترة التي تلت اريستوفانيس لم تعد أثينا تتزعم اليونان . فبعد انتصار مكدونيا العسكري في عام ٣٣٨ ق . م انعقد لها لواء الزعامة . وتضاءلت أهمية أثينا طردا مع اتساع رقعة فتوحات الاسكندر المكدوني . وجرت الحياة فيها خالية من العواصف السياسية وخبت

المشاعر الوطنية . ولم يبق يشد الناس شعورهم السابق بالانتماء إلى الدولة – المدينة الواحدة . فاشتدت الفرقة بين الناس وانغلقت دائرة اهتمامات الأثينيين على المشاكل الشخصية والعائلية والمعاشية . لقد عرفت هذه المرحلة ، باسم العصر الاتيكي الجديد ، وانعكست ملامحها في الكوميديا الاتيكية الجديدة التي كان ميناندر من أهم أعلامها .

الحوار الفلسفي • نظرية الادب

القرنان الخامس والرابع قبل الميلاد هما زمن تطورا الفلسفة اليونانية تطورا سريعا وزمن نشوء النظم الأساسية في الفلسفة القديمة . ففي هذا الزمن وضع ديمقريط فلسفته المادية وافلاطون فلسفته المثالية وفيه صاغ ارسطو نظامه المتأرجح بين المثالية والمادية . ناهيك عن الكثير غير هؤلاء من الفلاسفة والمفكرين الأقل شأنا . وفي هذه الفترة ينشأ الشكل الفني المتخصص في عرض القضايا الفلسفية – الحوار ، وفيه يعرض الفيلسوف أفكاره على شكل مناقشة مع حكيم ما يناقضه أومع تلاميذه .

استخدمت الفلسفة اليونانية النثر منذ نشأتها ، وكان النثر فيها ذا طابع عملي علمي لايهدف إلى تحقيق غايات فنية . ولم تبرز هذه النزعة الفنية الا عند السفسطائيين الذين نشروا مكتسبات الفكر الفلسفي على نطاق واسع .

ان اصل الحوار الفلسفي هو المبارزات الكلامية بين الحكماء في الحفلات لكن الحوار لم يأخذ شكله النهائي كلون من فنون الكلام الا في مدرسة سقراط .

عد تلامذة سقراط شكل المحادثة القائمة على أساس السؤال والجواب صفة من صفات طريقة معلمهم تجعله متميزا عن السفسطائيين الآخرين . وكان هؤلاء التلامذة يصوغون مؤلفاتهم على شكل حوار بطله الأساسي سقراط . ومن بين هذه الحواريات حواريتا كسينوفون « ذكريات عن سقراط » و « نظام الحياة المنزلية » . اللتان ضمتا الكثير من أحاديث سقراط الحقيقية والمختلقة .

أفلاطون :

كان افلاطون (٤٢٧ – ٣٤٧ ق م) تلميذا من تلامذة سقراط في شبابه . وقد بدأت عنده ، بعد موت سقراط ، سنوات التجوال التي زار فيها كلا من مصر وصقلية التي زارها ثلاث مرات وحاول الاصلاح فيها فأسهم في الصراع السياسي بين الأحزاب في

بلاط الحاكمين المستبدين ديونيس الأكبر وديونيس الأصغر . وفي الفترة الزمنية الفاصلة مابين رحلتيه إلى صقلية ، في حوالي عام ٣٨٧ ق . م أسس أفلاطون في غابة البطل اكاديم (قرب أثينا) مدرسته التي اشتهرت باسم « الأكاديمية » .

تتصف تعاليم أفلاطون بعدائها العميق للديمقراطية . النظام الديمقراطي والنموذج النفسي للناس الذين يعيشون في ظل هذا النظام مدانان أشد الادانة من جانب أفلاطون . ففي مشروع الدولة المثالية الذي رسمه أفلاطون تتولى الفئات المستهلكة — الفلاسفة والعسكريون — السلطة ، أما الفئات المنتجة فمبعدة عن المشاركة في الادارة . ولا يتوجه أفلاطون في تعاليمه إلا إلى الذين في قمة السلم الاجتماعي آملا أن يجد بينهم من سيربيه ليكون حاكماً مثاليا . أما الشعب فيجب أن يحتفظ بمعتقداته الغيبية التي تصبح عند أفلاطون وسيلة واعية لخداع الجماهير .

ترتبط الأبحاث الفلسفية عند أفلاطون بنفاذ البصيرة . وهو بالاستناد إلى بصيرته النفاذة يحدث عن حياة الروح بعد الموت وعن عالم « المثل » الحقيقي الخالد . الأشياء الأرضية متغيرة وزائلة . وهي ليست سوى ظلال « المثل » التي شوهتها ماديتها . « المثل الأعلى هو الخير والخير هو الاله ومهمة الانسان هي التشبه بالاله عن طريق التأمل الفلسفي . ويعتقد أفلاطون ان قناعاته العميقة نتاج « وحي » لايمكن التعبير عنه بالكلمات .

لم يكن أفلاطون مفكرا فقط بل كان فنانا أيضا . ولذا فان لأعماله ، إلى جانب القيمة الفلسفية ، قيمة فنية أيضا . وجميع هذه الأعمال مكتوبة بصيغة الحوار ماعدا « مرافعة سقراط » .

وباستطاعتنا أن نلاحظ ثلاث مراحل في أعمال أفلاطون : ١) المرحلة « السقراطية » : وفيها يتبع أفلاطون طريقة معلمه سقراط بدقة ويجري ابحاثه على شكل محادثات قائمة على الأسئلة والأجوبة . ٢) مرحلة تكون الطريقة الأفلاطونية المستقلة : وفيها تتناوب الحجج الفلسفية مع « الأساطير » المصاغة صياغة فنية . غير أن الدور الأساسي في أعمال هذه المرحلة يبقى لسقراط كما في السابق . ٣) المرحلة الأفلاطونية : وفيها يحدث انعطاف في نظرات افلاطون فيتناقص دور سقراط في أعماله تناقصا ملحوظا حتى يختفي تماما في عمل أفلاطون الأخير « القوانين » ، كما أن الناحية الفنية تضعف كثيرا في أعمال هذه المرحلة .

والطريف أن افلاطون ، الفنان المجيد ، يهاجم الشعر نظريا ويعده ضارا . ويورد لتأكيد رأيه حجتين . الحجة الأولى تتعلق بدور الشعر المعرفي .

ان « الموضوعة » الأساسية في نظرية الفن القديمة التي تكونت في القرن الخامس ، تقوم على أساس أن الفن هو « محاكاة » الواقع أي اعادة تجسيده . وأفلاطون يؤيد هذه الموضوعة تماما ثم يستند اليها في استخلاص احكامه . بما أن العالم الذي تدركه حواسنا ليس سوى ظل شاحب « للوجود الحقيقي » . وبما أن الشعر يعكس هذا الظل عكسا وهميا ، فانه — أي الشعر — يبتعد مرتين عن « الحقيقة » . الفلسفة هي الطريق الوحيدة إلى المعرفة ، أما الفن « القائم على التقليد » فيبعدنا عنها . وتحمل حجة أفلاطون الثانية طابعا اجتماعيا أخلاقيا . الفن . في رأيه ، موجه إلى جانب من النفس الانسانية ، التراجيديا تشدد حساسية النفس والكوميديا تخلق فيها الميل إلى السخرية . واللونان يضعفان في النفس الانسانية جانب الحكمة والرجولة ويؤثران تأثيرا ضارا في أخلاق المواطنين . ويشير أفلاطون في النهاية إلى لاأخلاقية الأساطير التي تنسب إلى الآلهة والأبطال عيوبا انسانية . وعلى هذا الأساس ، لايسمح أفلاطون في دولته الا بالأغاني التي تمتدح الآلهة وذوي الفضائل من الناس ، أما الشعر « القائم على التقليد » فمحرم فيها . وهكذا لايبقى لهوميروس مكان في مدينة أفلاطون الفاضلة

ارسطو :

ابتعد أرسطو (٣٨٤ — ٣٢٢ ق . م) تلميذ أفلاطون عن نظرية معلمه المثالية في كثير من الأمور .

لقد كان نشاط أرسطو موسوعيا في شموله ، وكأنه يحمل مكتسبات الفكر اليوناني الفلسفي والعلمي في نهاية العصر اليوناني الكلاسيكي .

تشكل أعمال ارسطو التي وصلت الينا موسوعة متميزة ، فهي تحتوي على المنطق ومختلف فروع العلوم الطبيعية (وفي قوامها علم النفس) ، والميتافيزياء والأخلاق وعلم الدولة (السياسة) والاقتصاد وفن الخطابة والشعر .

ونحن ، دارسي الأدب ، نهتم بالدرجة الأولى بكتاب ارسطو « فن الشعر » . لم يبق من هذه الدراسة الصادرة في كتابين غير الكتاب الأول الذي يحتوي على قسم عام وعلى نظرية التراجيديا والشعر الملحمي . أما القسم الثاني الذي لم يصل الينا ، فكان يدرس الكوميديا والأوزان الشعرية .

كتاب « فن الشعر » كتاب صغير الحجم عميق المحتوى . يعد أرسطو الفن في كتابه « ابداعا » وشكلا متميزا من أشكال النشاط الانساني له قوانينه المستقلة .ويمس في هذا الكتاب القضايا الأساسية في علم الجمال ونظرية الفن — منشأ الفنون وتصنيفها ، علاقة الفن بالواقع ، جوهر الاستيعاب الجمالي ، مفهوم الجميل ، مبادىء التقويم الفني ، خصائص بعض أنواع الفن .

لم يذكر ارسطو اسم أفلاطون ذكرا صريحا ولكنه كان يناقشه بشكل مستتر . فنظريته تعد ، إلى درجة معلومة ، اعتراضا على تلك الاتهامات التي وجهها أفلاطون إلى الشعر .

يتفق ارسطو مع أفلاطون والمنظرين الذين سبقوه في تعريف الشعر فيعده « محاكاة » ولكنه يتقدم خطوة كبيرة إلى امام في فهمه لموضوع المحاكاة . فمهمة الشاعر ، في رأي أرسطو ، ليست التحدث عن الماضي ، وانما التحدث عما كان يمكن ان يحدث ، عن الممكن بالضرورة والاحتمال . وهو يشرح هذه الفكرة عن طريق عقد مقارنة بين الشعر والتاريخ (التاريخ في العصر القديم كان سردا لأحداث الماضي) . يقول أرسطو « ليس الفرق بين المؤرخ والشاعر في كون أحدهما يتكلم شعرا والآخر نثرا ... الفرق بينهما في كون أحدهما يتحدث عما جرى ، أما الآخر فيتحدث عما كان يمكن أن يحـــدث . ونتيجة لذلك يتضمن الشعر في ذاته عنصراً أكثر فلسفة وجدية من التاريخ : انه يمثل العام أما التاريـــخ فيمثل الخاص . ويقوم العام في تصوير مايضطر الانسان المتصف بهذه الصفات أوتلك إلى قوله أوفعله بحكم الاحتمال أوالضرورة» . ان موضوعة ارسطو هذه تحتوي ، ولو بصورة ساذجة ، على مجموعة من الأفكار العميقة : ١ — ليس مايميز الشعر هو الشكل (الوزن الشعري) بل مايميزه هو المحتوى ، هو طبيعة الموضوع الذي يصوره . ٢ — ليس موضوع الشعرهو الواقعة الفردة المنقولة عن الطبيعة نقلا دقيقا،بل انموضوعه هوقوانين«الاحتمال» و « الضرورة » التي يدركها الفنان العميق . ٣ — ليس موضوع « المحاكاة » في الشعر هو « الطبيعة » ، كما اعتقدت نظرية الشعر الكلاسيكية الاوربية فيما بعد ، بل هو « الأفعال » و « الطبائع » و « الانفعالات » أي الحياة الانسانية . بما أن مهمة الفن ، عند أرسطو ، هي تصوير قوانين الحياة تصويرا صادقا ، فانه يقترب اقترابا شديدا من الواقعية . أضف إلى ذلك أن أرسطو يقر بامكانية وجود طرق فنية مختلفة مقابلا ، بعد سوفوكليس ، بين

تصوير « ماهو كائن » وتصوير « مايجب أن يكون » . واذن فللشعر ، رغم حجج أفلاطون ، أهمية معرفية . بل ان ارسطو يرى حتى في شعور الرضى الذي يبعثه الفن في النفس لحظة معرفية تتجلى في فرح الانسان بمعرفة ماهو مجسد في العمل الفني .

أما الحجة الثانية التي يزعم فيها أفلاطون أن الفن يضعف الأخلاق ، فان ارسطو يرد عليها بنظرية التطهير (كاتارسيس) .

في الفصل السادس من « فن الشعر » يعرف أرسطو التراجيديا ويشير في مجال تعداده لخصائصها إلى أنها « تقوم عن طريق التعاطف والخوف بتطهير النفس من شل هذه الانفعالات» ويتحدث ارسطو عن التطهير في كتابه « السياسة » مشيرا على القارىء أن يعود إلى كتابه « فن الشعر » الذي يعد بأن يقدم فيه شرحا مفصلا لهذا المفهوم . ولكننا لانجد في كتاب فن الشعر ذلك الشرح المفصل الموعود . لذا نشأت تفسيرات متعددة لنظرية التطهير عند أرسطو يمكن اجمالها في اتجاهين رئيسيين :

١ – اتجاه يفسر التطهير تفسيرا أخلاقيا . التراجيديا « تطهر » المشاعر ، أي تسمو بها . هكذا فهم الكلاسيكيون أرسطو ، وتبعهم في ذلك الفهم ليسينغ وهيجل وغيرهما . ان النصوص التي وصلت الينا عن ارسطو لاتتحدث أبدا عن التأثير الأخلاقي الذي يخلفه تهيج مشاعر الانسان نتيجة الخوف والاشفاق . ولكن أصحاب هذا الاتجاه في تفسير التطهير ينطلقون من تصوراتهم حول طبيعة تعاليم أرسطو عموما .

٢ – يفسر الاتجاه الثاني التطهير تفسيراً طبياً . وقد بعثت هذا التفسير محاكمات ارسطو نفسه في كتاب « السياسة » حول دور الموسيقى المطهر . فهو يتحدث عن أساليب استخدام الموسيقا في معالجة حالات التهيج ، حيث يعالج المصابون بهذه الحالة النفسية عن طريق اداء ألحان مهيجة أمامهم تستدعي تشديد انفعالهم ثم تفرغه .

واذن فالتطهير ، من وجهة نظر هذا الاتجاه ، هو اثارة الانفعالات بقصد خلخلتها وتصريفها ، والناس جميعهم معرضون بهذه الدرجة أوتلك إلى اختلال توازنهم النفسي بانفعالات الاشفاق والخوف ، واذ تثير التراجيديا في المشاهد هذه الانفعالات تقوم بتصريفها في الاتجاه غير الضار . وشعور الارتياح الذي يحسه المشاهد يستدعي عنده الرضى وهذا هو جوهر المتعة التي تبعثها التراجيديا في نفوسنا .

ان استخدام مصطلح (كاتارسيس) عند أرسطو وغيره من القدماء يؤيد هـذا التفسير كما يؤيده شيوع « التطهير » في الطقوس الدينية اليونانية القديمة .

ومهما كان تفسير نظرية التطهير عند أرسطو ، فان الشيء الثابت هو اعتراف أرسطو ، على عكس أفلاطون ، بتأثير التراجيديا الخير على الناس . وما نظريته حول التطهير سوى محاولة لتفسير جـوهر المتعة التي يشعر بها الانسان من مسرحية تثير في نفسه الخوف والتعاطف .

ان اهم جزء من كتاب فن الشعر هو ذلك الذي يحتوي نظرية التراجيديا . التراجيديا والشعر الملحمي هما ، عند أرسطو ، اللونان الجديان الأساسيان في الشعر اللذان يصوران أناسا « أفضل منا » . ويرى أرسطو أن الشعر الملحمي أقدم وأقل تحديدا وأقل قدرة على التأثير الفني . وتفضيل الدراما على هذا النحو يتفق والممارسة الأدبية في الفترة الاتيكية حيث كانت التراجيديا اللون الأدبي القائد . لقد حل جمود معلوم في تطور التراجيديا بعد ايروبيديس ولذا فان أرسطو لايخرج عن اتجاهات عصره الأدبية عندما يعتقد أن تطور الألوان الأدبية قد تم ، ولذا فهو يدرسها خارج الاطار الزمني بهدف الكشف عن « طبيعة » كل لـون ، وعن القواعد التي يؤدي خرقها إلى تشويه هذه « الطبيعة » . كان الوعي الأدبي اليوناني يربط بين التراجيديا والشعر الملحمي ربطا غير متصنع لا من حيث أنهما مترابطان برواياتهما ولكن من حيث أنهما يصوران « أناسا أفضل منا » فاستخدام الحكايا الأسطورية في التراجيديا لم يكن ، من وجهة نظر ارسطو ، ضروريا .

يعرف أرسطو التراجيديا على النحو التالي :

« التراجيديا تجسيد لفعل جدي مكتمل له حجم معين بالقول الممتع ، بجميع أشكاله وأجزائه — تجسيد لفعل وليس لقصة ، وهي بواسطة الاشفاق والخوف تطهر النفس من مثل هذه الانفعالات » .

ويوضح أرسطو معنى « القول الممتع » على النحو التالي :

« أعني بالقول الممتع الكلام الذي له ايقاع وانسجام مع اللحن ، أما أشكاله المختلفة فهي أداء بعض أجزاء التراجيديا بالايقاع فقط وأداء بعضها الآخر غناء » .

ويميز أرسطو في التراجيديا ستة عناصر يوزعها بحسب أهميتها على النحو التالي :

« الحبكة القصصية ، الشخوص ، الأفكار ، التعبير الكلامي ، البنية الموسيقية ، الموقف المسرحي » ، والعنصران الأخيران لايتعلقان بالشعر مباشرة ولذا فهو لايشرحهما بعد ذلك في كتابه . ان تصنيف العناصر على هذا النحو يشهد على أن أرسطو يعد العناصر الفكرية في العمل الفني أكثر أهمية من العناصر الشكلية ، أما العرض الفني (الحبكة القصصية والشخوص) فهما عنده أهم من الكلام الموضوع على شفاه الممثلين .

الحبكة القصصية « بداية بل روح التراجيديا » ، وهي يجب أن تكون متكاملة وذات حجم معين . « الجمال في الحجم وفي التسلسل » . ولكن أرسطو لايحدد ذلك الحجم : « الحجم الأقصى الكافي في الدراما هو الحجم الذي يمكن في حدوده وفي حال تطور الأحداث تطورا منسجما ، أن يتم الانتقال بحكم الاحتمال أوبحكم الضرورة من الشقاء إلى السعادة أو من السعادة إلى الشقاء » .

نحن نعلم أن المنظرين الكلاسيكيين ألصقوا بأرسطو نظرية « الوحدات الثلاث » (وحدة المكان والزمان والحدث) . ولكن أرسطو لايطالب في الحقيقة الا بوحدة واحدة هي وحدة الحدث « يجب أن تكون أجزاء الأحداث مترابطة على نحو يجعل تغيير ترتيبها أو اهمال أي جزء منها يؤدي إلى تغييرها كلها » . وهو لايتكلم مطلقا عن وحدة المكان . أما عن وحدة الزمان فقد قال في معرض مقارنته بين التراجيديا والملحمة ، وعلى سبيل تقرير الحقيقة فقط ، ان التراجيديا « تحرص قدر الامكان على الاكتفاء بنهار واحد أو تتجاوزه قليلا » . لقد راعت التراجيديات اليونانية ، في العادة ، « وحدة الزمان » و « وحدة المكان » ولكن ارسطو لم يعط هذا الأمر ، فيما يبدو ، أهمية مبدئية . ان قانون « الوحدات الثلاث » قد صيغ بعد ذلك بكثير ، وكان أول من صاغه الايطالي كاستيلفيترو في عام ١٥٧٠ .

ويعد أرسطو لحظة الانعطاف شيئاً ضروريا في الحبكة القصصية في التراجيديا . وهذه اللحظة تتمثل في الانتقال من السعادة إلى الشقاء أوالعكس . ان لحظة الانعطاف تقسم الأحداث إلى جزأين يسمي أرسطو الجزء الأول العقدة ويسمي الجزء الثاني الحل . وهو هنا يميز بين الحبكات القصصية البسيطة والمعقدة . ففي الحبكات المعقدة يجري انعطاف الأحداث في الاتجاه المعاكس غير المتوقع . وهذه الحبكات هي التي يفضلها أرسطو . ويجب ، في رأي أرسطو ، أن يكون بطل التراجيديا انسانا فاضلا لكي يثير مصيره الخوف والاشفاق في النفوس ولكن ذلك لايعني تصوير بطل خال من العيوب تماما تنقلب أحواله من السعادة إلى

الشقاء « لأن ذلك ليس مخيفا ولا يثير الاشفاق ، بل هو أمر مقزز » ، وأفضل الأبطال ذلك الانسان المتوسط الذي يحل به الشقاء « نتيجة خطيئة ما » .

ويجب أن تتوفر في الشخصية التراجيدية أربعة شروط : يجب أن تكون نبيلة ومناسبة للدور الذي تؤديه (امرأة أو رجل) وطبيعية ومنسجمة مع ذاتها .

يهتم أرسطو في كتابه « فن الشعر » اهتماما كبيرا بقضايا اللغة التي لم تكن قد أصبحت بعد موضوع علم مستقل . ولذا فهو ، في معرض دراسته لقضايا اللغة الشعرية ، يتحدث عن المفاهيم الأساسية في النحو والمعاني والأسلوب . ويطالب اللغة الشعرية بالوضوح والسمو فوق الكلام العادي وذلك باستخدام التشابيه والكلمات النادرة استخداما معتدلا .

لقد ظل « فن الشعر » مئات كثيرة من السنين نموذجا لا يضاهى من حيث عمقه وغناه وأهميته . وبقي حتى نهاية القرن الثامن عشر المرجع الأول والأخير في دراسة الدراما . ومن كتاب أرسطو انطلق خيرة منظري الأدب في التاريخ ، ولا يزال الكثير من موضوعاته يحتفظ بأهميته حتى يومنا هذا .

العصر الهيليني وحضارته

بوقوع اليونان تحت سيطرة مكدونيا (٣٣٨ ق م) واستيلاء الاسكندر المكدوني على الامبراطورية الفارسية (٣٣٤ — ٣٣٠ ق م) يبدأ عصر جديد في تاريخ الحضارة اليونانية القديمة .

لقد أصبح الدور القيادي في سياسة العالم اليوناني الذي اتسع حتّى حدود الهند والحبشة من نصيب البلاد الهيلينية بعد أن كان من نصيب المجتمعات اليونانية القديمة . وراحت اليونان الأوربية تعاني مرحلة انحطاط اقتصادي — سياسي عجل في وتائرها انتقال مراكز التجارة في حوض المتوسط إلى الشرق ونزوح الناس إلى هناك والحروب المستمرة والانتفاضات الثورية الحادة . وجاء الغزو الروماني فاختتم هذه المرحلة من مراحل تطور اليونان القديمة .

وبات شكل الدولة النموذجي في هذه المرحلة : المملكة ذات الحكم المطلق . ولم تشذ عن ذلك أية دولة ذات وزن في العصر الهيليني سوى جزيرة رودوس وأثينا التي كفت عن لعب أي دور سياسي بارز وتحولت إلى مركز للثقافة ومدينة يجتمع فيها الفلاسفة والفنانون .

كانت الدولة المدينة القديمة تتطلب من مواطنيها شعورا وطنيا رفيعا وتلقي على عاتق الناشطين منهم مهمة الاسهام في حياة الدولة . أما الممالك الهيلينية فلم تكن تستند إلى أي أساس شعبي ، لذا تركزت ادارتها في أيدي موظفين محترفين ، وسادت في ايديولوجية العصر الهيليني العدمية الوطنية كما ساد تقوقع الناس حول مصالحهم الخاصة .

وظهر فيهم نموذج الحكيم المتقشف المستقل عن كل بيئة والذي يعد العالم كله وطنه وانتشرت الدعوة إلى التغلب على الأهواء والحاجات وسيلة للخلاص من التبعية للظروف . وهي دعوة

موجهة ضد أسس حياة المدينة الدولة كلها ، اذ كانت ترفض العبودية والملكية الخاصة والزواج والدين الرسمي وثقافة الطبقة السائدة كلها وتدعو إلى المساواة بين جميع الناس دون أي تمييز . لقد سادت هذه الأفكار في الأوساط الشعبية . أما تقشف الحكيم في الابيقورية والرواقية (وهما الاتجاهان الفلسفيان اللذان سادا في تلك الفترة)فيخلو من الهجمات المعارضة ويتكيف مع حاجات الفئات الأكثر اعتدالا في المجتمع الهيليني .

الصفات العامة للعصر الهيليني :

اذا نظرنا إلى حضارة المجتمع اليوناني وفلسفته في العصر الهيليني نظرتنا إلى كل موحد فلا بد أن نلاحظ علائم انحطاط كثيرة بالموازنة مع مرحلة المدينة — الدولة التي سبقته . فضعف المشاعر الاجتماعية والخضوع أمام الملوك وضيق دائرة الموضوعات الاجتماعية والفلسفية ونمو الانحلال الفكري وانتشار الغيبية — كل أولئك مؤشرات دالة على أن فترة انهيار المجتمع العبودي اليوناني قد اقتربت . ولكن لابد ، من ناحية أخرى ، أن نلاحظ في الحضارة الهيلينية تلك الجوانب التي تعد تقدما بالقياس إلى الماضي . ومن ظواهر التقدم تعمق الطابع الانساني في حياة الأسرة والحياة العامة وتحرر المرأة واغتناء المشاعر الانسانية ونمو الوعي الذاتي عند الفرد ونجاح العلوم التجريبية الذي دمر عددا من التصورات الخاطئة عن الواقع . اضف إلى ذلك أن الحضارة الهيلينية ، إلى جانب صفاتها العامة ، كانت لوحة معقدة جداً وغير متماثلة في الفترات المختلفة وفي الأجزاء المتعددة من العالم الهيليني الواسع . وقد لاقى ذلك كله انعكاسا له في مجالات الأدب والفن .

الأدب في العصر الهيليني :

تغير محتوى أدب هذا العصر تغيرا حادا . فاختفت منه المواضيع السياسية التي لعبت دورا مهما في الماضي . وراح الكتاب يغطون هذا الفقر الواضح بفخامة الأسلوب والتكلف وحل محل الروح الوطنية اهتمام علمي بآثار الماضي وانتقل الأدب من الاهتمام بالموضوعات الاجتماعية الشاملة إلى الاهتمام بالمواضيع الأسرية والمعاشية ، ومن معالجة المشاعر الاجتماعية إلى معالجة المشاعر الفردية .

يتحدثون في علم الأدب البرجوازي عن « واقعية » الأدب الهيليني . وهم يفهمون من الواقعية أنها تكديس لتفاصيل نموذجية من الحياة والسلوك الانسانيين . لقد وجدت هذه السمة فعلا في الأدب الهيليني ، ولكن حياة الناس ترسم في هذا الأدب ، على الأغلب ، في

صور نقدية أوساخرة في أفضل الأحوال . كما أن النماذج التي تعرض متماسكة تبدو ساكنة وخالية من التحليل النفسي .

ان المجتمع العبودي الآيل إلى الانهيار لم يكن قادرا على تصوير معنى عملية تفسخه ولذا فان الصور الفنية التي قدمها الهيلينيون أقل واقعية بكثير من صور الأبطال في شعـــــر هوميروس الملحمي أوفي المسرحية الأثينية في القرن الخامس قبل الميلاد .

لقد برزت الاتجاهات الأدبية الجديدة بأشكال مختلفة في البلدان الهيلينية المختلفة . فحافظت الاتجاهات القديمة على نفسها أطول مدة في مدن اليونان الأوربية حيث كانـــت أثينا المركز الحضاري لهذه المدن ، وظل الأدب يسعى من أجل محتوى أغنى (وان كان أفقر مما في السابق (وظل مرتبطا بالتيارات الفلسفية . وسادت هنا الأشكال الأدبية التي كانت سائدة في العصر الاتيكي (الدراما والنثر الفلسفي والتاريخي) . وانتشرت في المدن التي وقعت تحت تأثير حضارة الاسكندرية الأشعار التعليمية كما انتشر فيها الميل إلى الأشكال الأدبية الصغيرة .

وفي دويلات آسيا الصغرى انتشر الأسلوب الفخم المنمق ، ويجدر بنا أن نذكر أن معلوماتنا عن حضارة هذه الدويلات قليلة جدا .

بلغ الأدب الهيليني قمة ازدهاره في بداية هذا العصر ، أي في النصف الأول من القرن الثالث ، ثم ساد بعد ذلك الجمود والتقليد . وساد في نظرية الأدب تصور حول ثبات « الألوان الأدبية» التي اكتشفها القدماء ، وانحصرت مهمة الكاتب في تقليد السابقين بقصد « التفوق » عليهم . وازداد الجمود في تطور الأدب بحلول مايسمى « عهد الرجعية الاتيكية » المرتبط بسيطرة روما ، حيث جرى التوجه فيه نحو اللغة الأدبية القديمة ، لغة النثر الاتيكي .

هذا ولم يبق لنا من آثار ادباء العصر الهيليني الكثير لأن هؤلاء الكتاب لم يرقوا في نظر اليونانيين إلى مرتبة الكتاب الكلاسيكيين ، وقد طمست « الرجعية الأتيكية » التي التي سادت في العصر الروماني معظم آثارهم .

الفصل الثاني

الأدب الروماني القديم

مقدمـــة :

في منتصف القرن الثالث قبل الميلاد ، عندما أصبح الأدب الكلاسيكي مرحلة مـن مراحل الماضي بالنسبة إلى اليونانيين وبلغ الأدب الهيليني ذروة ازدهاره ، شرع يتطور في القسم الغربي من حوض البحر الأبيض المتوسط ، في ايطاليا ، أدب ثان من آداب المجتمع القديم هو الأدب الروماني . لقد انشأت روما ، وهي مركز المجتمعات اللاتينية البدائيـة وقائدة الوحدة الايطالية أدبها الموازي للأدب اليوناني ، وكانت اللغة اللاتينية لغة ذلك الأدب .

مرّ المجتمع العبودي الروماني عموما بالمراحل الأساسية التي مرّ بها المجتمع العبودي اليوناني ، فنشأ المجتمع الطبقي نتيجة تفسخ النظام القبلي وتطور النظام العبودي الذي يعتمد في الانتاج على استثمار عمل العبيد ، فظهرت الدولة المدينة بتناقضاتها الطبقية النموذجيـة وبنيتها الجمهورية ، ومن ثم تمركزت العبودية وأفلس مالكو العبيد الصغار وانهارت الدولة المدينة وتم الانتقال إلى الديكتاتورية العسكرية . ان هذه الطريق نموذجية في تطور روما كما كانت نموذجية في تطور اليونان . ولكن ، على الرغم من هذا التطابق كله في الطراز العام بين المجتمعين ، فان نمو المجتمع العبودي الروماني وانهياره جريا في وقت متأخر نوعا ما ، وعلى وتائر مغايرة وفي بيئة تاريخية وجغرافية مختلفة عن اليونان . وهكذا يجد المرء في تاريخ روما مجموعة من الصفات المميزة . ان روما النامية تستولي على اليونان المحتضرة وعلى البلدان الهيلينية ، وتتكرر عملية النموّ ذاتها ولكن في مستوى أعلى بدرجة . فتناقضات العصر العبودي

تبلغ أقصى درجات الحدة في الامبراطورية الرومانية وهذا يؤدي إلى انهيار المجتمع القديم ويمهد سبيل نشوء اسلوب انتاج جديد اكثر تقدما هو الأسلوب الاقطاعي القائم على استغلال عمل الأقنان .

وهكذا تكرر روما الطريق التي قطعها المجتمع اليوناني ولكن بصيغة معدلة وأشد تعقيدا . وقد ترك طابع التكرار هذا أثره في تطور الحضارة الرومانية كلها . فالنظرات والصيغ الايديولوجية التي كونتها اليونان في المراحل المختلفة من طريقها التاريخية ، كانت صالحة بالنسبة إلى المجتمع القديم الثاني في لحظات معينة من تاريخ تطوره ولعب تقليد اليونانيين دورا مهما جدا في مختلف مجالات الحضارة الرومانية : في الدين والفلسفة والفن والأدب . غير أن الرومان كانوا ، منذ البداية ، يختارون مايقلدونه اختيارا يتناسب مع حاجاتهم الايديولوجية وتقاليدهم الحضارية ويكيفونه مع خصائصهم ويطورونه بما يتفق وميزات تاريخهم .

لماذا نهتم بالأدب الروماني :

تتحدد أهمية هذا الأدب – وهو الثاني من آداب المجتمع القديم بالنسبة إلى الأدب الاوروبي اللاحق – بدور روما في تطور غرب أوروبا الحضاري . لقد قام الأدب الروماني بدور حلقة الوصل بين أدب اليونان وأدب أوروبا الغربية . ومارس الأدب الروماني حتى القرن الثامن عشر تأثيرا كبيرا في تكوين الأدب الأوروبي الغربي . ففي عصر النهضة وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر جرى التعرف إلى الأدب اليوناني في أوروبا من خلال المنظار الروماني ، والجدول القديم الذي رفد التراجيديا الأوروبية « الكلاسيكية » يعود في اصله إلى سينيكا الروماني أكثر مما يعود إلى اسخيلوس وسوفوكليس وايروبيديس ، والشعر الأوربي الملحمي في تلك الفترة كان يسترشد « بابنياده » فرجيليوس أكثر من استرشاده بملحمتي هوميروس . وظلت الحال هكذا حتى جاء المذهب الانساني الجديد في القرن الثامن عشر فتوجه مباشرة إلى الأدب اليوناني . لقد أدى هذا التحول إلى التقليل من شأن الأدب الروماني في القرن التاسع عشر واعتباره وسيطا فقط وتعليل وساطته بكون اللغة اللاتينية اكثر انتشارا في أوروبا الغربية من اللغة اليونانية . ولكن وجهة النظر هذه خاطئة تماما .

صحيح أن اللغة اليونانية لم تكن معروفة تقريبا في أوروبا الغربية في النصف الأول من العصر الوسيط وفي أوائل عصر النهضة الايطالية ، في حين أن اللغة اللاتينية كانت معروفة

في كل مكان ، غير أن فترة تأثير الآدب القديم تأثيرا شديدا في الأدب الأوروبي كانت في القرنين الخامس عشر والسادس عشر عندما كانت اللغة اليونانية معروفة في أوروبا . واذا ماعلمنا أن أوروبا ظلت في هذه الفترة تتوجه إلى الأدب القديم بصيغته الرومانية ، استنتجنا أن ذلك يجري لابسبب الجهل باللغة اليونانية بل لأن الشكل الروماني أكثر ملاءمة للذوق الفني في ذلك العصر وأكثر استجابة لمتطلباته . ان منظري الكلاسيكية الأوروبية في القرنين السادس عشر والسابع عشر كانوا يتوصلون دائما في موازنتهم بين الأدبين القديمين إلى الاقرار « بتفوق » الرومانيين . وخير مثال على ذلك كتاب « فن الشعر » عند يوليوس قيصر لمؤلفه سكاليغير (١٤٨٤ — ١٥٥٨) وهو كتاب من أكثر كتب نظرية الأدب تأثيرا في عصره . ان سكاليغير ، بعد أن يجري موازنة تفصيلية بين الشعر الملحمي عند هوميروس و « الاينياده » يفضل « اينياده » فيرجيليوس على ملحمتي هوميروس . وهذا الحكم ، على الرغم من كل ضيق افقه التاريخي والتزامه بذوق عصر معين ، يشهد على أن دور الوسيط لم يقع على عاتق الأدب الروماني مصادفة بسبب انتشار اللغة اللاتينية انتشارا واسعا ، وانما وقع بسبب خصائص معينة تميزه عن الأدب اليوناني وتجعله أكثر تلاؤما مع الاحتياجات الجمالية في عصر النهضة وفي العصر الكلاسيكي في القرنين السادس عشر والسابع عشر .

وعلى الرغم من وحدة طراز الأدبين وكونهما يتلاءمان مع مرحلة واحدة من مراحل تطور المجتمع الانساني ، وبغض النظر عن تبعية الأدب الروماني الفني البعيدة المدى للأدب اليوناني الذي سبقه في تطوره ، فان الأدب الروماني ليس نسخا بسيطا عن الأصل اليوناني بل له خصائص هامة تميزه .

ان الأدب الكلاسيكي اليوناني يعود إلى مرحلة تكون المجتمع القديم (هوميروس) وإلى تلك الدرجة من التطور التي يمكن وصفها بفترة قيام الدولة — المدينة . أما الأدب الروماني فوضعه مختلف . لقد ازدهر الأدب الروماني وعاش عصره الذهبي في مرحلة تفسخ الدولة المدينة الرومانية ونشوء الامبراطورية ، أي في مرحلة متأخرة من مراحل تطور المجتمع القديم . في هذه المرحلة الاجتماعية الجديدة قامت علاقات جديدة بين المجتمع والفرد وضاقت دائرة موضوعات الأدب ولكن مستوى الوعي الذاتي كان اكثر ارتفاعا . ان العصر الذهبي في الأدب الروماني لم يعرف تلك القضايا العريضة التي واجهها الفكر اليوناني الاجتماعي في عهده الكلاسيكي ، ولكنه يتعمق اكثر منه في الحياة الذاتية ويتميز بمعاناة داخلية أشد وان كان ذلك يجري في مجال أكثر ضيقاً . هذا هو الجديد الذي يسهم به الأدب الروماني بمجمله

في لوحة الأدب القديم كله . لقد كانت حضارة العالم القديم المتأخرة أقرب في جميع النواحي إلى عصر النهضة وعصر الممالك ذات الحكم المطلق في أوروبا ، من حضارة المدينة الدولة (يكفي أن نذكر أن القانون الروماني طبق في هذه الفترة في أوروبا الغربية وان علاقات الملكية نظمت بحسب القوانين التي صاغتها الامبراطورية الرومانية) . وقد برز هذا التقارب ايضا في مجالي الفن والأدب . ومما يلفت النظر انه إلى جانب الاحترام الذي حظي به الأدب الروماني اعجب الأوروبيون في عصر النهضة والعصر الكلاسيكي بالأدباء اليونانيين المتأخرين امثال بلوتارخ ولقيان والروائيين اليونانيين .

ان الأدب الروماني اذا نظرنا اليه بمجمله لايرقى إلى مستوى الأدب اليوناني الكلاسيكي في درجة كشفه عن الواقع وفي قوة حسيته الفنية . فهو يضع لنفسه مهمات فنية أعقد ولكنه يحلها حلا أكثر تجريدا . وفي الأدب الروماني في مرحلة ميل المجتمع نحو التفسخ في عهد الامبراطورية يلحظ المرء اتجاها إلى تمجيد الواقع تمجيدا مزيفا أو إلى تصويره تصويراً حرفياً عاريا . كما أن وضع الامبراطورية كان يضايق حرية الابداع الفني في أحيان كثيرة . وهذه السمات في الأدب الروماني هي التي تفسر التغير الذي طرأ على الموقف منه منذ نهاية القرن الثامن عشر .

يجدر بنا أن نضيف إلى هذه الميزة الأساسية التي تحدد وجه الأدب الروماني في مراحل ازدهاره ، بعض الصفات الأخرى التي سهلت عليه القيام بدور الوسيط .

ان الأدب الروماني عند أخذه الصيغ الأسلوبية عن الأدب اليوناني قام بازالة الكثير من الرواسب التي كانت متبقية في ذلك الأدب . ففي الدراما اليونانية ، التراجيديا والكوميديا كان اشتراك الكورس امرا الزاميا . وقد ظل الكورس المرتبط في الأصل بالاحتفال بديونيسيوس ، ملازما للمسرحية حتى بعد أن زالت الحاجة اليه من حيث الجوهر . أما في المسرح الروماني فلم يبق الكورس شرطا ضروريا .

والأدب الروماني في أفضل نماذجه صياغة جديدة مبدعة لكل ماأعطاه الأدب اليوناني في مختلف مراحله . ان ملحمة فيرجيليوس وقصائد هوراس المسترشدة من حيث الشكل بالأدب اليوناني في الفترة الكلاسيكية ، تستخدم في الواقع مكتسبات الأدب الهيليني وكل المهارات المتكدسة عبر القرون . وهكذا تحصل الألوان الأدبية اليونانية القديمة على صيغ جديدة عند الرومانيين .

الدراما الرومانية

مقدمـــــة :

نبدأ حديثنا عن الدراما الرومانية فنقول ان الزهرة التي تفتحت في العصر اليوناني الكلاسيكي ذبلت وشاخت في العصر الروماني ، لقد عاش المسرح في روما عصرا متصلا من الظروف غير المؤاتية التي كانت السلطات فيها تخشى تأثير المسرح في الناس . فحتى أواسط القرن القرن الأول قبل الميلاد لم يكن في روما أي مسرح حجري . وفي عام ١٥٣ قبل الميلاد أصدر مجلس الشيوخ قرارا بهدم الأماكن التي شيدت للنظارة عادا اياها أبنية غير مفيدة وضارة بالأخلاق . صحيح ان قرارات المنع الرسمية لم تكن تطبق بحذافيرها ولكنها أثرت في عقول الناس وجعلتهم ينظرون إلى المسرح وكأنه شيء مشبوه ومتهم . وكانوا في روما يعاملون الممثل باحتقار ولا يحترمون الكتاب المسرحيين . ومما تجدر ملاحظته ان عظماء الكتاب الكوميديين الرومانيين كانوا من طبقات المجتمع الدنيا : بلاوتوس (٢٥٠ — ١٨٤ ق م) من الممثلين وتيرينتسي (ولد حوالي ١٨٥ ق . م) عبد معتوق . وقد ساد في المسرح الروماني تقليد المسرح اليوناني ولكن ذلك لم يحدث بسبب استرشاد الرومان بحضارة ارقى واعرق من حضارتهم فحسب ، بل كان ذلك أيضا بسبب خوف الكاتب المسرحي الروماني وعجزه عن معالجة أمور زمانه بحرية .

الكوميديا الرومانية :

من هنا ينشأ موقف الكاتب المسرحي الروماني من ذاته وابداعه ، ذلك الموقف المختلف كل الاختلاف عن موقف الكاتب المسرحي اليوناني في القرن الخامس قبل الميلاد . لقد كان اريستوفانيس يفخر بكونه أول من علم المواطنين الخير بواسطة الكوميديا . امـــا بلاوتوس وتيرينتسي فلم يتنطحا للأمور الكبيرة بل كانا يدركان تبعيتهما وكان اهتمامهما

منصباً على اضحاك الجمهور وتسليته . وها هو تيرينتسي يعترف في مقدمة احدى مسرحياته قائلا بصراحة مؤثرة : « انت لاتستطيع في نهاية المطاف ان تقول شيئا لم يقله أحد من قبل » .

لقد كان بلاوتوس اكبر موهبة من تيرينتسي . فتيرينتسي بقي على حد تعبير يوليوس قيصر « نصف ميناندر » ، أما بلاوتوس فاستطاع ، على طريقته الخاصة ، احياء الأشكال القديمة . ان الأحداث التي يصورها بلاوتوس في مسرحياته تجري دائما في المدن اليونانية القديمة ، ولكن المدينة التي يصورها بلاوتوس رمزية إلى حد بعيد . انها بلد كوميدي يعيش فيه اليونانيون اسميا ولكن رجال الدولة فيه موظفون رومانيون والناس يتداولون العملة الرومانية ... الخ ماهنالك من مظاهر الحياة الرومانية . حتى السخرية عند بلاوتوس ليست تلك السخرية المتزنة الدقيقة التي تمتاز بها أعمال ميناندر ، بل هي سخرية فظة أقرب إلى ذوق الجمهور الروماني وفهمه . ولغة بلاوتوس ليست لغة أدبية مصقولة بل لغة شعبية غنية بالتعابير العامية .

وعلى الرغم من ذلك كله لم يبتعد بلاوتوس عن النماذج اليونانية إلى حد يمكنه من الاحساس بأنه كاتب أصيل وليس مترجماً . لقد كانت الحياة في روما في عصر بلاوتوس أقسى كثيراً من الحياة في أثينا العصر الهيلني ، وكانت مهمة علائم البيئة الرومانية في مسرحياته الكوميدية تنحصر في جعل هذه المسرحيات المترجمة أقرب إلى الفهم . انها لم تتحول إلى صورة عريضة لعصر الكاتب ولم تكن تحمل للمشاهد أية تعميمات معاصرة هامة .

التراجيديا الرومانية :

لقد قلد بلاوتوس وتيرينتسي اليونانيين في زمن انتصار روما على قرطاجة والدول الهيلينية الكبرى – مكدونيا وسوريا ومصر ، وانطلاقتها لتصبح أقوى دولة في العالم . اما سينيكا (نهاية القرن الأول قبل الميلاد – ٦٥ ميلادية) فقد جاء بعد ذلك بكثير وبعد أن عرفت روما ثورات العبيد وخاضت الحروب في المقاطعات الثائرة وعاشت الحرب الأهلية وتحول الجمهورية إلى امبراطورية . وكان بلاوتوس وتيرينتسي من طبقات الشعب الدنيا ، أما سينيكا فحمل في أفضل أعوام حياته لقب القنصل وكان غنيا جدا .

كتب سينيكا ، عدا المقالات الفلسفية وهجاء الامبراطور كلاوديوس بعد موته ، عدداً من التراجيديات لم يصل الينا سواها من التراجيديات الرومانية . ولذا فنحن لانستطيع أن نحكم على هذه التراجيديا الا من خلال أعمال سينيكا .

هكذا اذن ، امامنا أعمال مكتوبة في عصر يختلف تماما عن عصر بلاوتوس وتيرينتسي وهي من جنس أدبي غير الجنس الأدبي الذي طرقاه ، وكاتبها من وسط اجتماعي غير وسطهما . وعلى الرغم من ذلك كله فان اتباع قوانين الدراما اليونانية يجمع بين أعمال الكاتبين الكوميديين وأعمال سينيكا . ولكن يجدر بنا أن نذكر هنا أن بلاوتوس وتيرينتسي كتبا مسرحياتهما للمسرح مفترضين انها ستمثل وان الناس سيشاهدونها ، أما سينيكا فلم يكن كاتبا مسرحيا .لقد كتب مسرحياته لتقرأ بصوت عال في دائرة ضيقة من الناس . وهذه الميزة ، مهما كان سببها ، تجعل سينيكا يختلف عن سابقيه من اليونانيين والرومانيين ، وتجعل اسمه علماً ملحوظا في تاريخ الدراما القديمة . نقول علما لأن تخلي الدراما عن المسرح انما يشهد شهادة قاطعة على موتها . لقد كانت مسرحيات تيرينتسي الكوميدية ، رغم تبعيتها كلها ، استمرارا حيا للتقاليد القديمة منذ عهد الاحتفالات الدينية في مهرجانات ديونيسيوس . أما عند سينيكا فتحولت التقاليد إلى صياغة اسلوبية تعليمية الطابع .

على أنه لايجوز أن نفهم هذا القول بمعنى أن سينيكا لم يمس في تراجيدياته الاسطورية الواقع الروماني المعاصر له ، فمواضيع جميع هذه التراجيديات كانت معاصرة إلى درجة كافية للحياة في بلاط سلالة يوليوس – كلاوديوس التي يعرفها سينيكا جيدا ، والتلميحات المنثورة في هذه التراجيديات شفافة جدا في أغلب الأحيان . ولكن سينيكا كان يفتقر إلى تلك الشاعرية التي جسدت التراجيديا اليونانية بواسطتها حقيقة الحياة ، يفتقر إلى انسانية اسخيلوس وكمال شخوص سوفوكليس وعمق التحليل في تراجيديات ايروبيديس . ولا تتعدى تعميمات سينيكا المبادىء العامة في الفلسفة الرواقية – المحاكمات التعليمية الجافة حول الانصياع للقدر والدعوة إلى عدم الاهتمام بخبرات الحياة والهجمات الانشائية ضد الاستبداد . لقد كان كل شيء عند سينيكا يشبه ماكان عند التراجيديين اليونانيين من حيث المظهر . الأحداث تجري في القصور وأغاني الكورس تتخلل « المنولوج » و « الديالوج » في المسرحية والأبطال يموتون في نهايتها – ولكن موقفه من الأسطورة كان مغايرا لموقفهم كل المغايرة فالأسطورة في تراجيدياته ليست اساسا للفن وانما وسيلة ايضاح لعرض الأفكار الرواقية السائدة وتمويه التلميحات إلى الحياة المعاصرة ، تلك التلميحات التي يمكن أن تسبب له المخاطر .

كان تأثير سينيكا الأدبي في أبناء جيله عظيما جدا . ولم تفقد تعاليم سينيكا الأخلاقية أهميتها حتى بالنسبة إلى المراحل المتأخرة من العصر القديم . لقد أخذ الكتاب المسيحيون جملة من موضوعات الأخلاق الرواقية ولذا يمكن أن يجد المرء في أعمالهم في الجزء الغربي من

الامبراطورية الرومانية مقتطفات من أعمال سينيكا. بل ان بعضهم اختلق في القرن الرابع مراسلات بين سينيكا والقديس بولص . وكان من نتيجة ذلك ان عدوا في القرون الوسطى سينيكا كاتبا قريبا من المسيحية ، ويجد المرء تقديرا عاليا لفلسفة سينيكا الأخلاقية حتى في العصر الحديث ، كما هي الحال عند ديدرو مثلا . ومنذ عصر النهضة تلاقي مسرحيات سينيكا اهتماما عظيما . فالتراجيديا الانسانية والتراجيديا الكلاسيكية الفرنسية حتى كورنيه تلتقي مع التراجيديا القديمة بشكلها الذي قدمه لنا سينيكا .

الشعر عند الرومان

قلنا في السابق ان الأدب الروماني قصر بوجه عام عن بلوغ شأو الأدب اليوناني . ولكن محاولات الأدب الروماني في الشعر كانت أحسن من محاولاته في المسرحية وذلك بفضل شاعر الرومان الأكبر فرجيل (٧٠ – ١٩ ق . م) .

فرجيـــــل :

قبل أن نبدأ الحديث عن فرجيل لابد من أن نقول أن سيرة حياة هذا الشاعر العظيم لايمكن أن تكون دقيقة لأن جميع الذين كتبوا هذه السيرة استندوا إلى مصادر متأخره لايمكن الركون اليها تماما . حتى الباحثون الذين كتبوا عن فرجيل حديثا يناقض بعضهم بعضا . هذا كله يجعلنا نسلم بأن في حياة الشاعر جوانب غامضة يصعب بل ربما يستحيل جلاء الغموض عنها .

ولد فرجيل في مانتوى سنة ٧٠ ق . م وكان والده رجلا ثريا فمكنه ذلك من الدراسة في كريمون ثم في مدرسة ميلانو الشهيرة وبعد ذلك في روما في مدرسة الارستقراطية الرومانية اذ جمعته الظروف باوكتافيوس الذي أصبح بعد سنوات قليلة حاكم العالم القديم بأسره . عقد فرجيل أثناء دراسته في روما علاقات صداقة أمنت له مكانة راسخة في المجتمع الروماني الراقي . أما أوكتافيوس فرعى فرجيل طوال حياته وكان يكن له مودة خاصة .

درس فرجيل الفلسفة ، ولا سيما الفلسفة الرواقية . وقرأ الكثير من الأبحاث في مختلف العلوم . وفي عام ٤٥ ق . م انتقل إلى ضواحي نابولي فدرس على يدي الفيلسوف الأبيقوري سيرون وتملك هناك قطعة أرض صغيرة قدر له أن يمارس فيها حتى أيامه الأخيرة عمله الأدبي الوئيد .

لاتتميز أعمال فرجيل المبكرة التي وصلت الينا بالجودة التي اتسمت بها أعماله الأخرى ولذا فان هذه الأعمال مجـــال شك النقاد . ولكن اذا صح أن هـــذه الأشعار ، أوبعضها

على الأقل ، من نظم الشاعر ، فاننا سنجد انفسنا أمام برهان على أن فرجيل تملك الذوق الشعري لمدرسة المجددين واساليبها ، تلك المدرسة التي كان ممثلها الرئيسي كاتول .

كان فرجيل طالبا في المدرسة عندما زحف يوليوس قيصر الذي اخضع قسماً كبيراً من أوروبا الغربية لسيطرة روما ، نحو عاصمة الجمهورية تحف به مظاهر النصر وكراهية الجمهوريين . ثم يموت قيصر ويشتعل لهيب الحرب الأهلية في عام ٤٤ ق.م . وتشهد روما عددا من الانقلابات السياسية التي اصبحت موضوعا لتراجيديات شكسبير فيما بعد . ويبرز لأول مرة على المسرح السياسي صديق فرجيل أوكتافيوس الذي أصبح حاكم الدولة الرومانية الأوحد .

أما فرجيل فقد لبث يعيش في مزرعته في ضواحي نابولي لايتدخل في قضايا الدولة متبعا بذلك تعاليم ابيقور ، وواصل هناك في أحضان الطبيعة تحسين وصقل موهبته الشعرية . ولم يزر روما إلا مرة واحدة للتوسط لدى أوكتافيوس من أجل استعادة أرض أبيه التي أمر حاكم روما الجديد بمصادرتها . وقد نجح الشاعر في مسعاه . وعكس ذلك في أول عمل شعري كبير له هو « اناشيد الرعاة » .

نظم فرجيل « رعَوياته » في الأربعينات ثم قام نفسه بجمعها في عشرة كتب مختارة دون مراعاة تسلسل نظمها الزمني .

الرعويات :

قلد فرجيل في « أناشيد الرعاة » الشاعر اليوناني ثيوقريط . ولكن لايجوز لنا أن نلومه بسبب ذلك ، « فالتقليد » لم يكن عملا يحط من قدر الشاعر القديم . أضف إلى ذلك أن أية قراءة نزيهة تبرز الفروق بين أناشيد فرجيل وأناشيد ثيوقريط . فرعاة ثيوقريط من العبيد أما الرعاة عند فرجيل فليسوا عبيدا . وحياة الرعاة البسيطة مصورة عند ثيوقريط تصويراً واقعياحسيا اما عند فرجيل فصور تلك الحياة أكثر تجريدا . واذا كان يحق لنا أن نرى في أناشيد ثيوقريط شعرا يرضي المجتمع السائر نحو الانهيار ، فاننا نحس في مختارات فرجيل ، برغم التشابه الظاهري بينها وبين شعر ثيوقريط ، عافية عصر فتي هو عصر التكون وليس عصر الانهيار .

واذا كان هروب ثيوقريط إلى حياة الرعاة البدائية ، رد فعل انسان مثقف رقيق المشاعر على ضجة المدينة المضجرة ، فذلك لاينطبق ابدا على فرجيل الذي لم يكن لديه مايهرب

منه . فما يضجره هو الخلافات التي كانت تمزق ايطاليا ، وحلمه بالهدوء لم يكن حلم الهارب من المدينة ، بل هو رغبة في سيادة السلام في ربوع بلاده ، ذلك السلام الذي أصبح موضوع شعره اللاحق أيضا .

أناشيد الحقول :

العمل الشعري التالي الذي أبدعه فرجيل كان « اشعار الحقول » وهو من أفضل ماجاءت به عبقرية شاعر اللاتين الكبير . تضم « اشعار الحقول » نحو ألفي بيت من الشعر مقسمة إلى اربعة أجزاء فيها وصف لفروع الزراعة الأساسية آنذاك : زراعة القمح وزراعة الكرمة وتربية المواشي والنحل .

ثمة سؤال يطرح نفسه : هل نستطيع النظر إلى « اشعار الحقول » نظرتنا إلى مرشد في الأعمال الزراعية ؟ لو نظرنا اليها كذلك لاستغربنا عدم تعرض هذا المرشد الزراعي لتربية الطيور التي كانت سائدة في ايطاليا آنذاك ، واهماله تربية الخنازير وهي تشغل مكانة مرموقة في طعام الرومان ، وعدم ذكره السمك ، ونحن نعرف أن الرومانيين كانوا ، إلى جانب صيده من البحر ، يربون الأسماك في أحواض خاصة .

والسؤال الآخر الذي يطرح نفسه هو : لمن كانت هذه الأشعار موجهة وكيف أدت مهمتها في انعاش الاهتمام بالزراعة ؟

لقد كان باستطاعة هذه القصيدة بما تضمنته من نصائح ووصف محدد أن تغني معارف الانسان إلى حد معلوم . ولكن طبيعتها كلها وما تضمنته من استطرادات ذات محتوى فلسفي واسطوري ، وتلميحات إلى احداث تاريخية ، ذلك كله يشير إلى استحالة فهمها من قبل القروي البسيط . ولذا نستطيع أن نقدر ان غاية القصيدة لم تكن نشر معلومات متخصصة في الزراعة بقدر ماكانت اثارة اهتمام الناس بالزراعة ، تنفيذا لفكرة أوكتافيوس الذي آمن بأن الشعر وسيلة تأثير عظيمة فعهد إلى الشاعر بتلك المهمة . ومن الطبيعي أن جميع قراء « أشعار الحقول » لم ينظروا إلى عمل فرجيل نظرتهم إلى « مرشد » زراعي بسيط ، بل كانوا يستمتعون بالشعر الذي كان يقودهم إلى التفكير العملي .

وبما أن غاية فرجيل كانت اثارة اهتمام القراء بالزراعة فقد كان لزاما عليه أن يجعل الكتاب مسليا وشعريا حقا . والوسائل التي استخدمها فرجيل من أجل ذلك تدل على عظمة موهبة هذا الشاعر وعلى مهارته في الابتكار . فهو لايتوقف طويلا على نواحي النصح

العملية التي تضفي على اشعاره طابعا نثريا بل كثيرا مايقطع العرض الهادىء بسؤال تارة أو بعبارة تعجب أوماشابه ذلك ليجدد انتباه القارىء . وتحمل مداخلات الشاعر طابعا قصصيا في بعض الأحيان . ان مداخلات فرجيل المتنوعة بمحتواها واسلوبها ترفعنا باستمرار إلى مستوى الشعر الرفيع الفخم .

الاينيـــادة :

نصل الآن ، في حديثنا عن أعمال فرجيل ، إلى أكثر اعماله شهرة ان لم يكن أفضلها فنا ألا وهو الاينيادة . تروي الاينيادة رحلة بطل ثانوي من أبطال حرب طروادة هواينيوس ابن انخير والهة الحب افرودبت — فينوس نفسها . لقد نجا هذا البطل باعجوبة من الموت فأخذ معه اباه العجوز وابحر نحو الغرب في قافلة تتكون من عدة سفن وكان مقدرا عليه من قبل الآلهة ان يؤسس مملكة جديدة للطروادبين ، أي ، بعبارة أخرى ، ان يؤسس روما . كان القصص الشعبي حول اينيوس مؤسس روما موجودا في ايطاليا منذ زمن بعيد . ووردت فيما بعد الأسطورة التي تزعم أن بناة روما هم من أصل طروادي في كتب المؤرخين الرومان وقد عدّ الرومانيون روما حفيدة المدينة الايطالية القديمة « البالونغ » التي اسسها حسب الاسطورة اسكاني وهو ابن اينيوس . وكان الاسم الثاني لاسكاني يول . واستدعى ذلك نظرية سلالية رسمية غير معقولة إلى حد بعيد ترعم أن اصل يوليوس قيصر يعود إلى اسكاني معتمدة في تأكيد ذلك على التطابق اللفظي بين اسم اسكاني « يول » واسم قيصر « يوليوس » . ولعل هذه النظرية نشأت في زمن يوليوس قيصر ولكنها أصبحت ذات أهمية عظيمة بالنسبة إلى الدولة في عهد أوكتافيوس الذي كان همه الأول تثبيت سلالة يوليوس حاكمة مطلقة في عاصمـــة العالم القديم . وكما لجأ أوكتافيوس إلى الشعر لاثارة حب الزراعة لجأ أيضا إلى الشعر هذه المرة وإلى صديقه شاعر اللاتين الأول فرجيل من أجل صياغة قصيدة تثبت نسبه الالهي ليحظى من خلالها على الدعم الاجتماعي اللازم له .

الملاحم البطولية المصوغة حسب الطلب (المصطنعة) قليلة في تاريخ الأدب . ولكن أدباء العصر القديم بذلوا جهودا كبيرة في هذا المضمار مستلهمين بذلك تجربة شاعر الملحمة الأكبر هوميروس . غير أن الحظ السعيد لم يحالف اولئك الشعراء كما لم يحالف الشعراء المحدثين الذين حاولوا نظم الملاحم أيضا . فكان نصيب هذه الملاحم المصنوعـــة النسيان والاهمال . (من القدماء الشاعر الروماني لوكيان ومن المحدثين خيرساكوف) .

تناقض الآراء حول الاينيادة :

الاينيادة عمل أدبي نادر من حيث النظرة التي نظرها اليه النقاد ومؤرخو الأدب . اذ يتراوح تقويم الاينيادة بين الاعجاب الشديد عند فريق والاستهجان الصريح عند فريق آخر .

ان الصدى العالمي الذي تركته الاينيادة كانت مصدره بنظر بعضهم الادلة الدليل على عبقرية كاتبها ولكن ذلك يبدو في نظر الآخرين صدى غير مبرر ومبالغا فيه .

ومجال الاختلاف الأول هو شخصية بطل الاينيادة اينيوس نفسه . ان بطل العمل الملحمي هو في العادة ، بطل يتمتع بكل صفات البطولة . أما اينيوس فصفته الأساسية هي النبل الذي يتجلى بالخضوع لارادة القدر التي تحرم اينيوس من القيام بأية مبادرة وتحوله إلى دمية مسلوبة الارادة في يد الآلهة . ربما لايقنع القارىء في شخصية اينيوس كونه ، وهو الرجل الصحيح القوي الجسم ، يذرف الدموع باستمرار . حتى فرجيل نفسه ، الذي كانت مهمته تمجيد جد اسرة يوليوس يسمح لنفسه من خلال السطور أن تتعاطف مع عدو اينيوس الرئيسي تورن . ان اينيوس الذي هرب من الموت في طروادة على نحو يثير الشكوك لم يقم بعد ذلك بأي عمل ينم عن الشجاعة . ولعل العمل الوحيد الحاسم الذي قام به هو تركه للمرأة التي يحبها . كما أن حماية أمه الدائمة أبدا له تضفي عليه طابع الأنوثة .

واذا كانت الآلهة تتدخل عند هوميروس في امور بدوافع غير مقنعة وغير مفهومة من قبل البشر فان هذا التدخل يصل في الاينيادة إلى حد السخرية (خصام فينوس مع حماتها اينرنا) .

لكن شخصية اينيوس تترك في نهاية الأمر انطباعا سلبيا . فهو ليس حقودا ولا يعرف المراوغة والخداع وهذه صفات تعكس طبعا صفات كاتب الاينيادة نفسه .

أحداث الاينيادة :

ان النسيج الفني في الاينيادة غير متجانس . فالكتاب الأول خال من المعالجة النفسية ، وكل شيء يجري فيه بناء على نزوات الآلهة ، ولكنه يحتوي على قسم كبير من الوقائع وعلى وصف لأرضية الأحداث : اينيوس يصل مع بحارته إلى قرطاجة وتظهر الملكة ديدونـــا وتستيقظ فيها بارادة الآلهة فينوس شعلة حب اينيوس فتقيم وليمة كبرى على شرف حبيبها .

غير المنتظر . غير أن الانطباع العام الذي يتركه هذا الكتاب في نفس القارىء هو ان الشاعر كتبه من دون حماس ولضرورات بنية الملحمة فقط .

أما الكتاب الثاني فهو تكرار لهوميروس وقد انقلب فيه التقليد عند فرجيل إلى نقل أبيات الشعر واستعارتها من ملحمتي هوميروس في بعض الأحيان .

ويعكس الكتاب الثالث بأكمله مواضيع أوديسة هوميروس ولا بد لنا هنا من الاعتراف بأن الشاعر اليوناني العملاق الهم مقلده بسخاء .

ويعود بنا الكتاب الرابع إلى موضوع الحب بين ديدونا واينيوس . وقد أظهر فرجيل مهارة وقوة خيال فائقتين في وصفه لعواطف ديدونا . واستطاع بدقة ملاحظته وتحليله النفسي أن يرقى ببطلته إلى مستوى النساء المحبات في التاريخ مثل فيدرا وميديا .

ولعل فرجيل أراد عن وعي أن يمنح القارىء استراحة بعد التوتر العاطفي الذي أثاره الكتاب الرابع التراجيدي الذي يصف حب وموت ديدونا ، فراح في الكتاب الخامس يصف الاحتفالات الجنائزية التي أقامها اكيست ملك صقلية تحقيقا لرغبة اينيوس عند قبر والد الأخير .

كانت وفاة انخيز الذي لم يتحمل التجوال في البحر مصيبة كبيرة حلت بالابن المحب اينيوس ولكنها كانت حدثا يمس حياته الشخصية ولا علاقة له بموضوع القصيدة الأساسي — تأسيس روما . لقد تحدث فرجيل عن موت انخيز في الكتاب الثالث ولكنه لم يتوسع في هذا الموضوع هناك . ، ثم في هذا الكتاب الخامس ، يبتهج اينوس بكون العاصفة قادته إلى ذلك الشاطىء الذي توفي عنده ابوه فيقيم الاحتفالات احياء لذكراه ويصف فرجيل الألعاب التي تقام في تلك الاحتفالات بمهارة وحماس ، غير أن هذه الاحتفالات لاتمت بأية صلة إلى موضوع الملحمة الأساسي ، وعلى الرغم من ذلك فان وصف الألعاب الرياضية يشغل نصف الكتاب الخامس تقريبا .

ويعد الكتاب السادس ، عن جدارة ، قمة من قمم الابداع الشعري . وتختلط في محتوى هذا الكتاب الأفكار المتعلقة بمستقبل العالم التي عبر عنها الشاعر في الأنشودة الرابعة من أناشيد الرعاة ، مع تعطشه إلى النفاذ بخياله إلى أعماق العالم الآخر حيث ينتهي المطاف بالموتى . ان المرء لايستطيع اخفاء تلهفه وهو يتتبع تجوال اينيوس في العالم الآخر . هاهي

سيفيللا تعلم اينيوس كيف يحصل على الغصن الذهبي ، الذي يمكنه من دخول الأماكن المحرمة ، فتنفتح له أبواب عالم الموتى ويلتقي اينيوس الحي في ذلك العالم بظل ابيه الحبيب .

.وقبل أن يستمتع اينيوس ببهجة اللقاء مع أبيه يحدث لقاء آخر ، لايتوقعه القارىء ، ولكنه ضروري من الناحيتين الأخلاقية والفنية ، ذلك هو لقاء اينيوس مع ظل حبيبته السابقة ديدونا . وتهتز مشاعر اينيوس لهذا االقاء ويقسم ان هجره لها لم يكن بارادته بل من صنع الآلهة وانه لم يكن قادرا على تصور شدة الألم الذي عانته بعد رحيله (سلوك اينيوس هنا يشبه سلوك أي خائن لحبيبته يتصف باللين) ثم يختفي ظل الحبيبة المهانة في الغابة حيث ينتظرها زوجها المخلص . هكذا أراد فرجيل ان يخلص نفس بطله من وزر الخيانة في الحب .

لقد التقى اينيوس بوالده انخيز عندما كان الأخير يستطلع مصائر أحفاده في الأجيال المقبلة .٠وهو يجيب عن سؤال اينيوس حول هذا المصير بعرض نظرية تناسخ الأرواح التي تعود في أصلها إلى فيثاغوروث . ولكن النظرية المجردة تختلط في رواية انخيز بميله السياسي الواضح إلى تعداد سلالة يوليوس وتنتهي بمديح صريح لأوكتافيوس . وينتهي اللقاء بين اينيوس وأبيه في جو رعوي ساذج ، في دغل منعزل بالقرب من شجيرة تهتز أغصانها فترسل حفيفا خافتا . ان عاطفة الحب بين الأب والابن التي صورها فرجيل بحرارة وصدق عظيمين نافذة تسمح لنا بالتعرف على روح فرجيل الرقيقة . ووصف العالم السفلي في الكتاب السادس من الاينيادة صفحة من أجود صفحات الشعر العالمي ، يكاد لايضاهيها في جودتها غير كتاب دانتي الكوميديا الالهية .

ولا تضاهي الكتب الستة التالية من الاينيادة الكتب التي سبقتها من حيث الجودة الفنية . وهي تصف نضال الطروادبين من أجل الاستيلاء على ايطاليا . وفيها أسماء كثيرة جدا تثير ضجر القارىء لأبطال غير واضحي الشخصية . وبهذه المناسبة نقول ان جميع ابطال الاينيادة لم يعمروا طويلا في عالم الأدب ولم يرسخوا في ذاكرة الناس ماعدا الملكة الفينيقية ديدونا .

ان اسهاب الشاعر في وصف المعارك يبدو ضعيفا وزائدا على الحد المطلوب . ففي الكتاب العاشر يصف فرجيل معركة يقع فيها خمسة وسبعون قتيلا يذكر الشاعر اسماءهم جميعاً . لكن القارىء يجد نفسه غير قادر على التعاطف مع أي من الطرفين المتصارعين وسبب ذلك في تقديرنا هو « الناتورالية » في وصف وحشية المتحاربين ، الأمر الذي يميت في نفس

القارىء كل احساس جمالي . لقد كان وصف الحرب أمرا غريبا عن نفس فرجيل ومزاجه وطراز موهبته . وهذا ، في رأينا ، ماجعل محاولته مضاهاة هوميروس تفشل فشلا ذريعا .

ماالذي أمن للاينيادة شهرتها العالمية :

ان موسيقا شعر فرجيل ووفرة المحسنات الأسلوبية فيه دليل قاطع على تمثله تجربة الشعراء السابقين كلها وعلى قدرته الشعرية اللامحدودة . ومن الصعب حقا ، ان يجد المرء شاعرا آخر كان أقدر من فرجيل على ابراز جمال لغته القومية . (هذا القول يصدق على جميع اشعار فرجيل) .

وتشهد على عبقرية فرجيل العظيمة تلك الحرية التي يتعامل بها مع مادة شعره . انه لايخاف التناقض ووصف الأحداث يجري في شعره دون الالتفات إلى دقة التسلسل الزمني ، فالزمن ، بالنسبة اليه ، كالاسم ، ليس سوى عنصر من عناصر الجمال ولكنه لايستطيع أن يصبح عنصراً جماليا الا عندما يصبح خارج المجال العددي .

لقد بلغ الأسلوب الشعري في الاينيادة حد الروعة .

وقد تبدو الروعة للوهلة الأولى تكراراً لما سبق ورغوة كثيفة فوق كأس خالية من الخمر ، ولكن يخطىء من يعتقد ذلك لأن فرجيل كان شاعرا رائدا في مجال صناعة الكلمة وبيت الشعر والصورة الفنية التي يلتقي بها القارىء بين حين وآخر ، فتنقله إلى جو « أناشيد الحقول » القروي حيث يشعر بدفء يميزها عن الأسلوب البارد عموما الذي يغلب حيث يقلد فرجيل هوميروس .

أضف إلى ذلك ، وهذا خارج نطاق التقويم الشعري ، ان فرجيل كان الشاعر المعبر عن فكرة هائلة سعى اليها سياسيو عصره وهي فكرة سيطرة روما على العالم . لقد كان فرجيل بطبيعته مسالما ولكنه في الوقت نفسه ، مـواطن لايستطيع الا ان يفخر بانتصـارات رومـا في الخارج وكان حلمه مملكة يرأسها أوكتافيوس ، تنسى فيها الشعوب خصوماتها وتعيش عيشة الأسرة الواحدة .

اننا نتحدث عن اينيوس باعتباره بطل الاينيادة ، ولكن ذلك ليس دقيقا تماما ، ففي الاينيادة بطل آخر غير مختلق ، ذلك البطل هو روح روما الخالدة ، روما الالهية الحية إلى الأبد .

خاتمة البحث :

لقد كان فرجيل واسع الشهرة في حياته وكان الناس يحيطونه بمظاهر الاحترام والتقدير عندما كان يخرج اليهم ليقرأ اشعاره من فوق خشبة المسرح . وحتى بعد موته ، ظل يوم وفاته سنين كثيرة يوما مقدسا عند عامة الناس .

ولم يفقد فرجيل مكانته بمرور القرون ، برغم تغير الأذواق الأدبية . غير أن شهرته سارت في اتجاهين مختلفين أشد الاختلاف ، اتجاه اخذ في الضيق حتى انحصر في دوائر صغيرة قادرة على تثمين موهبته الشعرية ، واتجاه آخر اتسع فشمل دوائر شعبية واسعة لم تتعرف على فرجيل الا من خلال مقاطع محدودة من اشعاره كانت تستخدم أمثلة على جودة الأسلوب في المدارس ، أولم تكن تقرأ له على الاطلاق . وقد تجاوز هذان الاتجاهان حدود العالم الوثني القديم إلى العالم الاقطاعي المسيحي .

وكما عاش مجد فرجيل عاشت فكرة زعامة روما في العالم القديم. وحتى عندما أصبحت أصبحت روما في أدني درجات الانحطاط ، بقي سحر المدينة الخالدة قويا إلى حد أن الامبراطورية الألمانية حافظت باعتزاز على اسم « الامبراطورية الرومانية المقدسة للأمة الألمانية » .

ولقد كان مقدرا لدانتي اليجيري أن يمد الجسر الواصل بين العالمين القديم والحديث فاختار فرجيل ليكون دليله في « الكوميديا الالهية » . وهكذا فان أوروبا الفتية خلقت اسطورتها عن فرجيل وهي تخرج من عالم الأساطير .

هوراس

ولد هوراس في سنة ٦٥ قبل الميلاد في فينوسيا وهي مستعمرة رومانية قديمة في جنوب ايطاليا . وكان ابوه عبداً معتوقاً جمع بعض الثروة فأنفق بسخاء على تعليم ابنه ، فدرس هوراس كل ماكان يتعلمه ابناء الأعيان في المجتمع الروماني واستهوته الفلسفة الابيقورية التي ظل مخلصاً لبعض مبادئها طوال حياته .

بعد مقتل قيصر عام ٤٤ ق.م انضم هوراس إلى الجيش المدافع عن الجمهورية ولكنه كف عن النضال بعد أن انهزم هذا الجيش في عام ٤٢ ق.م . واستفاد من العفو الذي أعلن آنذاك وعاد إلى ايطاليا . لكنه وجد عند عودته ان الأملاك التي آلت إليه بالوراثة قد

صودرت فاستغل ماتبقى لديه من مال في شراء منصب كاتب في الدائرة المالية . وفي ذلك يقول هوراس :

آنذاك بدأت ، مدفوعاً بالفقر الجريء

في كتابة الشعر

برز هوراس ، منذ بداية نشاطه الأدبي ، نصيراً للشعر الغني بمحتواه واستاذاً بارعاً في فن النظم الشعري . لقد وقف ضد الخواء الفكري في شعر المجددين وضد التقيد الأعمى بتقاليد شعراء روما القدماء . واسترشد بالأدب اليوناني في نضاله لبعث الشعر الغني فكرياً في قالب شعري واسلوبي جديد ، فالتقى بميوله الأدبية مع الحركة الكلاسيكية التي تزعمها فرجيل . وقد مد شاعر الرومان الأكبر لهوراس الشاب يد المساعدة فقدمه إلى (ميتسينات) الذي جعله أحد المقربين إليه ثم منحه مزرعة صغيرة في جبال (سابينا) . حررت هذه الهبات هوراس من الفقر . لكن حالة التبعية التي وقع فيها خلقت له مواقف محرجة عديدة تخلص منها بلباقة . ان القرب من ميتسينات وضع هوراس في عداد المقربين إلى البلاط . غير أنه تحاشى القصر قدر المستطاع وفضل البقاء في مزرعته في سابينا ورفض وظيفة أمين سر الامبراطور التي عرضت عليه . وفي ٢٧ تشرين الثاني من العام الثامن قبل الميلاد توفي هذا الشاعر الروماني الكبير تاركاً للأجيال ارثاً ادبياً ونقدياً يتحدى الزمن .

الشعر السياسي :

بدأ هوراس نشاطه الأدبي بالشعر السياسي الذي ضمنه احتجاجه الصارخ على استمرار الحرب الأهلية . فبينما كان فرجيل يبشر بحلول « العصر الذهبي » كان هوراس يكتب اشعاراً شديدة التشاؤم . انه يصور في إحدى قصائده المبكرة « العصر الذهبي » كما يفعل فرجيل ولكنه لايصوره في ايطاليا بل في « الجزر السعيدة » البعيدة التي لم يبق أمام سكان روما الساثرة إلى الدمار سوى الفرار إليها . من هنا نتبين أن هوراس استخدم العاطفة والخيال في قصائده الأولى وسيلة للسخرية القاسية من الواقع المؤلم . فهاهو ، يمتدح العمل الزراعي ، ولكن القارىء لايلبث ان يكتشف ان مديحه كله ليس سوى مجاراة « للموضة » وان الذي يتشدق بهذا المديح ليس سوى مرابٍ جشع .

غير ان الظرف السياسي الذي خلقته الامبراطورية الوليدة لم يكن يلائم تطور الشعر السياسي أومهاجمة شخصيات الدولة البارزين . اضف إلى ذلك ان هوراس بتقربه من ميتسينات

تخلى عن كل معارضة للنظام القائم . ذلك كله جعل هوراس يضيق دائرة شعره السياسي فيقصره على مهاجمة السحرة واثرياء الحرب غير النبلاء وما شابه ذلك . ولكن اسلوب الهجاء الذي اتبعه هوراس فتح امامه امكانات جديدة تجلت في تركيزه على انتقاد السلوك الشخصي

اتسمت مسألة السلوك الشخصي بأهمية كبيرة بعد سقوط الجمهورية وأصبحت قضية السعادة الفردية موضوعا مركزيا في شعر هوراس . فأنشأ الشاعر ، متأثراً بابيقور ، فلسفة مالك العبيد المثقف غير الثري المستعد لمهادنة النظام السياسي القائم لأنه أنهى الحرب الأهلية واتاح للانسان امكانية الالتفات إلى عمله وميوله الشخصية من دون قلق أوخوف . والسعادة في نظر هوراس تكمن في « الوسط الذهبي » ، (ان هوراس هو صاحب هذه العبارة التي كثيراً ماترددها) ، في القناعة بالقليل ، لأن ذلك مصدر الاستقلال الداخلي والسيطرة على الأهواء ، وفي الاستمتاع الهادىء المعتدل بخيرات الحياة . لم تكن هذه الأمور بالنسبة إلى هوراس المقرب من ميتسينات ، أموراً مبدئية فحسب ، بل كانت أيضاً أموراً ذات طابع شخصي ، فالهدوء والاعتدال بالنسبة إلى هوراس الجمهوري السابق ، وسيلتان للنضال من أجل الاستقلال النفسي .

يركز هوراس هجومه في قصائده الهجائية على صفات الباحثين عن السعادة الكاذبة ومنها الطيش والانتهازية وحب المظاهر والغرور والتصلب والحسد . غير ان حملة هذه العيوب ليسوا مجرمين يثيرون سخط الشاعر ، بل هم ضالون يثيرون سخريته . انه يريد تعريتهم و « قول الحقيقة ضاحكاً » .

لقد تميز ابداع هوراس في جميع مراحله بكونه ابداعاً واعياً ، ولذا كان الشاعر يتقيد في ابداعه الشعري بالمبادىء النظرية التي اعتنقها . انه شاعر الفكر وهو إلى جانب ذلك استاذ في فن الكلمة الشعرية القومية المؤثرة والصورة الفنية الواضحة المحددة . وما نقوله يبدو جلياً في ابداع هوراس المبكر غير ان الشاعر لم يكن يوفق دائماً إلى صياغة عمل فني متماسك موحد . فقصائده الهجائية غنية حقاً بالمحسنات الخطابية والشعرية ، إلا أن الصور الفنية كثيراً ماتصبح فيها أدوات لتجسيد الأفكار المجردة .

الشعر الغنائي :

أصدر هوراس في هذه المرحلة الأولى من ابداعه ثلاث مجموعات شعرية . وفي حوالي عام ٣٠ قبل الميلاد دخل نشاط هوراس الأدبي مرحلة جديدة هي مرحلة الشعر الغنائي فاصدر في عام ٢٣ ق.م ثلاثة دواوين من الشعر الغنائي .

تميزت قصائد هوراس الغنائية عن قصائد من سبقه ، « كاتول » مثلاً ، بتفوق الفكر والخيال فيها على العاطفة وبخروج موضوعاتها عن دائرة المعاناة الذاتية . ان أحداث العالم الخارجي تهم الشاعر ، قبل كل شيء ، من حيث مكانها في منظومة القيم الحياتية . انه ينطلق في شعره من حالة محددة أو واقعة محددة ولكنه ينتزعها من مجراها الحياتي ويغلفهـــا بالتأملات المجسدة في سلسلة من الصور الفنية . وهو ، بسبب تعصبه للشعر ذي المحتوى الغني ، يميل إلى اتخاذ وضع المعلم في شعره . وهذا ليس جديداً بل هو الوضع التقليدي للشاعر الغنائي القـــديم . إن بعض صفات شعر هوراس الغنائي ارتبطت بهذه الحقيقة . فقصائد هوراس الغنائية مبنية ، بصفة دائمة تقريباً ، على شكل خطاب موجه من الشاعر إلى شخص ما . ولا يستخدم الشاعر الحوار أوالحوار الداخلي « المنولوج (إلا في أحوال نادرة جداً .

ثمة صفة أخرى في شعر هوراس الغنائي تتجلى في كون خطاب الشاعر يحمل دائماً طابع فرض الارادة أوالنصيحة . فالشاعر يطرح في شعره رغبة أوينهى عن أمر أويسعى إلى التأثير على ارادة من يخاطبه . ولذا فقصائد هوراس الغنائية موجهة إلى المستقبل في أغلـــب الأحيان وهي تكاد تخلو من العنصر التأملي الذي كان معروفاً بكثرة في اشعار معاصريـــــه الغنائية .

اما موضوعات قصائد هوراس الغنائية فمتنوعة جداً . ولكن الدارس المدقق يميز بوضوح ثلاث مجموعات من الموضوعات :

١ــ شعر الحكمة والتفلسف حيث يواصل هوراس معالجة موضوع السعادة الحقيقية الذي سبق ان عالجه في قصائده الهجائية . ان مثل هوراس الأعلى يكمن في الاستفادة الهادئة من الحياة . والانسان الحر حقاً والسعيد حقاً هو الذي يستطيع أن يقول بانقضاء اليوم : « لقد عشت هذا اليوم » — ومهما يكن شأن الغد فهو لن يستطيع جعل ماكان موجودا في يومي الفائت غير موجود .

٢ــ شعر الحب والخمر . ان قصائد الحب عند هوراس لاتتجاوز حدود وصف العواطف السطحية في حين كان معاصروه من الشعراء الرومان يسعون إلى تصوير الهوى القوي العميق الجارف . وقصائد الحب عند هوراس مقتصدة في وصف المشاعر الذاتية . وكثيراً مايبدو فيها الشاعر شخصاً محايداً عاش الحب وعرفه فراح يصف الأهـــواء التي ستعصف بالمحب الذي لاخبرة له ، مظهراً تأثير الهوى القاتل في الفتى الصحيح القوي .

ويمكننا ان نضم إلى موضوعي الحب والخمر عند هوراس موضوع الصداقة . ان شاعرنا المقتصد في وصف المشاعر الذاتية يجد في الحديث عن الصداقة مجالاً أرحب من مجال الحب ، للتعبير الدافيء الودي الذي يجمع بين الجد والمزاح عن مشاعره نحو أصدقائه .

٣– الشعر السياسي والاجتماعي . انتظر ميتسينات وغيره من حماة هوراس أعمالاً تمجد الامبراطورية . ولكن تهادن الشاعر مع النظام الجديد سار ببطء شديد ، وهذا ماجعله يحاول معالجة الموضوعات السياسية من جانبين متناقضين . لقد سعى هوراس إلى الخوض في هذه الموضوعات من موقع مالك العبيد غير المكترث بالسياسة ومن موقع الانسان الراغب في العيش بهدوء في ظل النظام القائم . وحاول في الوقت نفسه ، ان يكتب الشعر من موقع الداعية الأخلاقي الغاضب بسبب تدني الشعور الوطني في المجتمع الروماني ، وكان من الواضح ان تطوير هذين الموقفين يؤدي حتماً إلى الاختلاف مع السلطة التي تطالب الناس بالفعالية الوطنية وتحد من هذه الفعالية في الوقت نفسه .

كل ذلك جعل شعر هوراس السياسي حذراً مقتصداً في العاطفة .

لقد اتصفت اشعار هوراس الغنائية بالتنوع وغنى المحتوى والتجديد في الشكل وكانت قصائده مصقولة مكثفة معبرة تدل على اتقان هذا الشاعر لفنه من خلال عمله المتواصل في سبيل تحسين الاسلوب الشعري ومن خلال دراسة الشعراء اليونانيين الكلاسيكيين المستمرة .

ان قصائد هوراس المنظومة بدقة ومهارة فائقتين ، الغنية بمحتواها وافكارها لم تلق عند معاصريه ماتوقعه من أثر بسبب شح ألوانها وبرودة عاطفتها ، فأدى ذلك إلى امتعاض الشاعر الصريح وخيبة أمله فظل أعواماً عدة بعيداً عن روما وهجر الشعر الغنائي ليمارس لوناً أدبياً جديداً هو :

الرسائـــل :

في عام ٢٠ قبل الميلاد أصدر هوراس مجموعة « رسائل » شعرية ، ليس شكل الرسالة في معظمها سوى وسيلة لعرض عواطف الشاعر وافكاره . وهي من حيث موضوعاتها شبيهة بالقصائد الغنائية ولكن اللون الأدبي الجديد فرض على الشاعر حلاً فنياً جديداً . ففي القصيدة الغنائية كان هوراس يجرد الواقعة والأفكار التي تثيرها عن روابطها « الحياتية » ، أما اسلوب الرسالة فكان يفرض على الشاعر ادخال العناصر المصادفة والمعاناة الفردية في صلب القصيدة . فالمحاكمات الفلسفية تمتزج بصورة الشاعر في مواقف معاشية مختلفة : في

المزرعة حيث يقوم بالأعمال الزراعية بنفسه وفي اثناء السفر وعند استقبال الضيوف وفي علاقاته بالناس ذوي الاعمار المختلفة والاوضاع الاجتماعية المتباينة .

من خلال هذه الصور المتنوعة تبرز صورة الشاعر الفنية . ومن الطريف في هـذه الصورة ان هوراس لايخفي فيها « جوانب ضعفه » التي تتعارض مع مبادئه الابيقورية . انه من خلال « رسائله » لايبدو حكيماً مكتملاً بل انساناً يسعى إلى بلوغ الحكمة والكمال عن طريق الفلسفة الابيقورية التي يعرفها حق المعرفة . وهو يتجنب ، كما في قصائده الهجائية ، الخوض في المواضيع السياسية جاعلاً لكتابه مهمة أساسية هي التعريف بحياته الشخصية بكل مافيها من أحداث ومشاعر .

ان كتاب هوراس « الرسائل » خطوة فنية كبيرة إلى أمام في مجال تصوير حياة الانسان الفرد الداخلية على الرغم من انه هو نفسه لم يدرك أهمية ذلك فلم يعدّ كتابه هـذا من الشعر .

نشر هوراس في السنوات العشر الأخيرة من حياته كتابا احتوى مجموعة أخرى من « الرسائل » التي تبحث في قضايا الأدب .

تضم هذه المجموعة ثلاث رسائل الأولى منها موجهة إلى الامبراطور اوغست وفيها يتحدث هوراس عن السياسة الأدبية . لقد تبنى قسم غير قليل من المجتمع الروماني ذوقاً أدبياً متخلفاً يستند إلى الايديولوجية الرسمية المحافظة ويقف موقف التبعية والعبودية مـن الكتاب الرومانيين القدماء . وقد ناقش هوراس اصحاب هذا الاتجاه وأكد عقم محاولات بعث الدراما الرومانية التي كان الامبراطور اوغست يقف وراءها . كما وقف هوراس موقفاً مناهضاً أيضاً من الشعر العابث الدارج . وهذا مايبدو واضحاً تماماً في الرسالة الثانية في هذه المجموعة . غير أن الرسالة الثالثة في المجموعة هي التي تضمنت أوسع عرض لآراء هوراس في الأدب وللمبادىء التي اتبعها في شعره . وقد أطلق القدماء على هذه الرسالة اسـم « علم الشعر » .

ليست رسالة هوراس الشعرية بحثاً نظرياً يشبه كتاب ارسطو « فن الشعر » . وهي لاتستند إلى أية اسس فلسفية عميقة . ان رسالة هوراس من طراز كتب « تقعيد الشعر » التي تحتوي على مجموعة من القواعد الجامدة والوصفات القائمة على اساس اتجاه أدبي محدد .

يؤكد القدماء ان مصدر هوراس النظري كان كتاب بطليموس الباريوني الذي يقلده هوراس في توزيع مواد رسالته وفي تصوراته الجمالية الأساسية فهوراس ، مثـــل بطليموس ، يعالج موضوعاته حسب التسلسل التالي :

الشعر بوجه عام ، العمل الشعري ، الشاعر . ولكن الشاعر الروماني لايسعى إلى صياغة عمل نظري مكتمل . كما ان شكل « الرسالة » الحر يساعده في قصر حديثه على بعض المسائل التي تبدو هامة إلى هذه الدرجة أوتلك من وجهة نظر صراع الاتجاهات الأدبية في روما . وهكذا يمكن ان نقول إن « علم الشعر » هو البيان النظري للأدب الكلاسيكـــي الروماني في عصر الامبراطور اوغسطس .

لقد وقف هوراس منذ بداية نشاطه الأدبي ضد الاتجاهات الأدبية الفقيرة فكريـــاً المهتمة بنواحي الأدب الشكلية والاسلوبية فقط . وهو في عمله النظري يهاجم الاشعار التي لاتنطوي على محتوى فكري غني ويؤكد على أهمية المحتوى الحاسمة : « الحكمة — أساس ومنبع الفن الأدبي الصادق » . انه يطالب الشاعر بثقافة فلسفية ، لأن الفلسفة تعطي الشاعر تصوراً عن « طراز الحياة والســـلوك » الذي يتطلبه المثل الأعلى الروماني . ويطالب هوراس الشاعر أيضاً بصقل عمله الشعري وتمحيصه فما تكتبه اليوم يجب

« ان تحفظه تسعة أعوام بعيداً عن الأنظار »

حتى ينضج تماما . فمرض الأدب الروماني ، في رأيه ، في انعدام العناية بالشكل . ان المثل الأعلى يتجلى في « المزج بين الفائدة والمتعة » . ولذا اختار هوراس بطليموس ، الذي أقر بدور الشعر التعليمي والترفيهي ، مرشداً نظرياً له . وعدّ التقنية والمهارة في النظم أمـــراً ضرورياً للشاعر يعادل في أهميته الموهبة . وهو في هذا المجال ، يشير إلى الفائدة التي يجنيها الشاعر من النقد الأدبي .

إن علم الجمال الذي استند إليه هوراس في رسالته ، علم كلاسيكي . فالعمل الفني يجب أن يكون بسيطاً موحداً منسجماً . اما انعدام التناظر والخروج عن الموضوع والاطالة في الوصف والتكلف ، فعيوب ومخالفات لقانون الجمال . ولكن الجمال وحده ليس كافياً إذ لابد للعمل الأدبي من أن يحتوي عنصراً آخر مهماً هو العاطفة . فالجمع بين الجمال والعاطفة صفة الأدب الروماني الرفيع . ووسيلة الأديب إلى هذا الهدف السامي هي

دراسة الأدب اليوناني باستمرار ودأب : « لتكن النماذج اليونانية رفيقتك في النهار وفي الليل » . ولكن على الشاعر ان يتقن فن استيعاب النماذج اليونانية فلا يقتصر ابداعه على تقليدها تقليداً بسيطاً. ومن هذا المنطلق يؤكد هوراس ان معالجة موضوع قديم معالجة أصيلة مكتسب شعري أكثر أهمية من الاتيان بمادة ادبية جديدة تماماً .

اتخذ هوراس في نظرته إلى الأسلوب الأدبي موقفاً مماثلاً لموقف فرجيل فعد الاسلوب « رائعاً » إذا « جعل الجمع الماهر بين الكلمات الكلمة القديمة جديدة » وكشف فيها عن امكانات وآفاق جديدة . ولكن هوراس يحذر الادباء من التزمت اللغوي والخوف من الكلمات الجديدة وتجميد قواعد اللغة بحيث تعجز عن اللحاق بلغة الكلام المتطورة الحية .

وبحث هوراس « الدراما » في رسالته بحثاً مفصلاً . فصاغ في بحثه قانون « الدراما » الكلاسيكية وهاجم الميل الذي ساد في عصره ، وتجلى في فصل الكورس عن الحدث المسرحي وتطوير الجانب الاخباري في « الدراما » والسعي إلى عرض المشاهد المثيرة . كما أكد القاعدة التي تعود إلى العصر الهيليني والتي تنص على ان التراجيديا يجب ان تتألف من خمسة فصول . وقد أصبحت هذه القاعدة شرطاً أساسياً من شروط التراجيديا الكلاسيكية الأوروبية.

لقد أدت رسالة هوراس « علم الشعر » دوراً لايقل أهمية عن دور كتاب أرسطو « فن الشعر » في تقعيد الشعر الكلاسيكي الأوروبي .فمنظر الكلاسيكية الأوروبية بوالو لم يستخدم اسم هذه الرسالة عنواناً لكتابه فحسب ، بل استخدم أيضاً طريقة هوراس في العرض وترتيب المواد وضمن كتابه كثيراً من التفاصيل كما أوردها الشاعر الروماني دون أي تعديل تقريباً .

نال هوراس اعتراف معاصريه واصبحت مؤلفاته موضوع دراسة وتحليل في المدرسة الرومانية ولكن قمة مجده كانت بعد ذلك بكثير .

خاتمة البحث :

لقد لاقت أعمال هوراس اهتماما كبيراً في العصر الوسيط ، لاسيما اشعاره الفلسفية والأخلاقية . ثم جاء عصر النهضة حاملاً معه فهماً جديداً لابداع الشاعر الروماني الكبير . ففي عصر النهضة احتضن المفكرون الانسانيون الذين كانوا يدافعون عن الشخصية الإنسانية في وجه الطغيان الكنسي ابداع هوراس وتسلحوا به في نضالهم . وأصبحت قصائده الغنائية

وسيلة من وسائل التعبير عن النظرة الجديدة إلى العالم . وغدا هوراس ،مثل فرجيل، شاعراً محبباً إلى قلوب رجالات عصر النهضة . أما بعد انتشار طباعة الكتب، فلم يحظ شاعر قديم بمثل ماحظي به هوراس من عناية . إذ صدرت أعماله الأدبية في طبعات مختلفة كثيرة وكان لها دور كبير في تكوين الشعر الغنائي الأوروبي الحديث . غير ان فهم رجالات العصر الحديث لأدب هوراس لم يكن متجانساً. فبينما وجد ادباء الاقطاعية المنهارة في في القرن الثامن عشر فلسفة الهدوء والمتعة في اشعاره ، رأى ادباء البرجوازية الفتية فيهما نضارة الواقعية وقوة الرفض . وهكذا جسد مصير أعمال هوراس عبر القرون الوجه الأدبي لهذا الشاعر بتناقضاته الابداعية كلها .

الفصل الثالث

الأدب في العصور الوسطى

مقدمـــة :

ان الانتقال إلى نظام اجتماعي – اقتصادي جديد يبدل الوجه الفكري للمجتمع ، فتتبدل العلاقات بين أعضاء المجتمع وتتبدل مفاهيم الواجب والحق والفضيلة والرذيلة والقوة والضعف والدور الذي يلعبه الفرد في المجتمع وغير ذلك ، ويتبدل مع كل هذا المثل الجمالي ويتبدل الفن ايضا فيتخذ طابعاً جديدا واتجاهات جديدة .

ارتبط فن العصور الوسطى كله ارتباطا وثيقاً بعملية الانتقال من العبودية إلى الاقطاعية ولئن كان هذا الانتقال قد تم في بلدان مثل الهند والصين بصورة تدريجية ، فانه تم في الامبراطورية الرومانية ، بصورة مأساوية حادة . ان الانتقال إلى الاقطاعية في الأمبراطورية الرومانية مرتبط ، كما هو معلوم ، بالغزو البربري الذي دمر القيم الفنية السابقة تدميرا ماديا مباشرا . حتى بيزنطة التي د . اسياً في وجه الهجمات البربرية عانت ايضا أزمة فكرية لاتقل عن الأزمة التي عاشتها الدول الاقطاعية الأخرى التي نشأت بعد تحطيم روما . ان محافظة بيزنطة على تقاليدها القديمة ضمنت للفن البيزنطي اتساعا ونفوذا وكمالا أكبر ، ولكن ذلك جمد الحضارة البيزنطية الفنية التي تمددت نبضها الداخلي ، وتحنطت في قوالب ثابتة محددة . ان روعة الفن البيزنطي هي روعة غروب عصر حضاري كبير ، أما أوروبا فقد سادها ، اذا واصلنا الموازنة ، صباح عابس بارد ، ولكنه صباح على كل حال .

لقد تطور الفن في العصور الوسطى بطرق ووسائل مختلفة . فكانت هناك شعوب لم تعرف النظام العبودي بل انتقلت من الديمقراطية العسكرية إلى الاقطاعية مباشرة . وهـــذا

ينطبق على القبائل الجرمانية التي احتلت روما، وهذه القبائل ، بعد أن احتلت روما اندمجت بسكان الامبراطورية الأصليين . ولذا فان حضارة روما السالفة هي ، بالقدر نفسه ، أساس حضارتها في العصر الجديد . اما الشعوب السلافية التي لم تعرف العبودية أيضا ، فتأثرت بالحضارة البيزنطية تأثرا كبيراً ولكنها كونت فنها ذا الشخصية المستقلة العميقة . وكذلك كانت حال العرب الذين استفادوا من تقاليد الفن في دول الشرق ولكنهم انشؤوا فنهم الخاص بهم المتمتع بخصائص جديدة متميزة .

الملامح الأساسية لفن العصور الوسطى :

ان لكل طريق من طرق التطور هذه أساسه التاريخي . ولكن المهم بالنسبة الينا في دراستنا للأدب الأوروبي ، أن نتعمق في فهم ظواهر الحضارة الفنية في الدول الغربية التي نشأت نتيجة سقوط الامبراطورية الرومانية .

يجب أن نؤكد ، منذ البداية ، ان تفسير الحضارة الفنية في العصور الوسطى ، على انها انحطاط محض وردة بالنسبة إلى حضارة العصر العبودي ، هو محاولة غير علمية .

فقد نشأت على أنقاض أوروبا القديمة دول جديدة تطورت فيها فيما بعد الحياة الاقتصادية والسياسية والفكرية . فما هي الملامح الأساسية لهذا التطور

١ــ في المرحلة الأولى بعد انهيار اسلوب الانتاج القديم انمحت عن سطح الأرض المدنيــة القديمة في جميع مجالاتها . واحتكر الرهبان الثقافة التي اتخذت بحد ذاتها طابعا دينيا .

٢ــ وفي ظروف التفسخ الاقتصادي والسياسي التي سادت مابين القرنين الخامس والعاشر تمكنت الكنيسة الكاثوليكية التي تميزت بنظام ديني صارم وتعاليم صلبة من التأثير تأثيرا عظيما في كل مجالات الحياة الفكرية . وساد المبدأ الديني في مجال الفن كما ساد في غيره ، وانطلق الفن الكنائسي من الفكرة القائلة ان الحياة الأرضية ليست سوى ظلال شاحبة للحياة السماوية ، فأدى ذلك إلى دخول الكنايات والرموز عالم الفن ، بل انها اصبحت الطابع المميز لفن العصور الوسطى الرسمي .

٣ــ ولكن من الخطأ أن ننطلق في تقويم الفن في العصور الوسطى من فكرة خضوعه الكنيسة . لقد كان الفن خاضعا للكنيسة فعلا ــ بمعنى أن رجال الكنيسة كانوا في الغالب يسيطرون على الحياة الفنية ويوجهونها نحو أشكال دينية معينة . وعلى الرغم من ذلك

كله فقد بقي الفن فنا ولم يتحول إلى أي شيء آخر . وكما أن علم الطبيعة توصل إلى اكتشافات هامة في أحيان كثيرة ،كان يرتدي فيها لبوس العلوم الروحانية ، فان الفن توصل إلى اكتشافاته (ولو بأشكال ترمز إلى المعتقدات الدينية) بما يتلاءم مع جوهره الداخلي متعرفا جمالياً على الحياة الانسانية الواقعية .

٤- من غير الممكن ان ننكر العلاقة الفكرية الوثيقة بين الفن والدين ، بل من الأدق أن أن نقول بين الكنيسة وفن العصر الاقطاعي . ولكن يجب أن نفهم ، إلى جانب ذلك ، الأسباب التاريخية الشاملة التي تجمع مختلف أشكال الوعي في العصر المعني .

ان الانسان الذي يقف في أسفل سلم المجتمع الاقطاعي يستغل بقسوة كما يستغل العبد تقريباً برغم أنه يمتلك استثماراته . له ملكيته . انه يملك نفسه ولا يملكها . ووجود هذا الانسان كله تناقض تراجيدي ، انه انسان ولكنه انسان مهان دائماً والحواجز الطبقية لاتبقي له املا بالخروج من هذه الحالة .

ان الطبقة السائدة في المجتمع القديم لم تكن تحسب للعبيد أي حساب . وفيه كان الدين والفن وقفا على مالكي العبيد وحدهم . أما في المجتمع الاقطاعي فتنشأ الحاجة إلى ايديولوجية تقدس الأوضاع الراهنة للأشياء وتكون موجهة في الوقت نفسه إلى الطبقات الدنيا .

صحيح ان المسيحية انتشرت في ظل النظام العبودي ، الا أنها كانت علامة أزمة ذلك النظام والمبشر الفكري بانهياره . ولكن الكنيسة جمعت في النظام الاقطاعي بين فكرة خضوع الطبقات الدنيا إلى الطبقات العليا (١) وبين فكرة المساواة المطلقة — المساواة في في الآلام والآثام والموت ومملكة الرب . وهكذا فان الكنيسة في العصور الوسطى خدمت الطبقات المسيطرة وتركت في الوقت نفسه مخرجاً لمشاعر المضطهدين مصورة لهم آلامهم وحرماناتهم شيئاً مقدساً يقربهم من الرب . ان فكرة المساواة بين الناس غريبة تماما عن آراء المجتمع العبودي ولكن الكنيسة استخدمت تلك الفكرة استخداماً صوفيا مشوها .

٥- اتخذت الحركات الشعبية في القرون الوسطى اشكال طوائف وفرق تسعى إلى نقل مفاهيم المساواة المثالية إلى مجال العلاقات الانسانية الأرضية . واستند الواعظون الثوريون الفلاحيون إلى النص المقدس ، (أنتم مشترون بثمن غال فلا تكونوا عبيداً للناس) .

---

(١) : لتطع كل نفس السلطات العليا : لأنه لاوجود لسلطة الا من عند الرب » هذا ماجاء في وصية القديس بولص) .

وكان الثوار يفهمون هذا النص بمعناه الحرفي ، في حين أن الكنيسة كانت تعني من ذلك مضمونه المثالي : سيقف الجميع سواسية أمام الرب . ولكن (ليبق كل انسان باسمه الذي سمي به) و (اعط ما لقيصر لقيصر وما لله لله) . وهنا يكمن الفرق بين الدين الرسمي و (العقيدة الشعبية) في القرون الوسطى .

ولم يكن الفن من ابداع علماء الدين ، بل كان ابداع اناس ليسوا ملحدين طبعا ، ولكن العقيدة الشعبية تجتذبهم فتجعلهم ينقلون مباشرة إلى مجال العلاقات الأرضية ماكانت الكنيسة تنقله إلى العالم الآخر . لقد كان الفنانون يتعاطفون مع السيد المسيح لأنه تألم كما يتألم الفقراء ويحبون العذراء لأنهم رأوا فيها المدافعة عن الناس . وكانوا يتصورون الحياة الأخرى شبيهة بالحياة الدنيوية لكنها مبنية على اساس العدالة .

صحيح ان الكنيسة كانت السيد الأول المطلق الصلاحية . وهذا الظرف لايمكن الا أن يعطى حقه . ولكننا ننقل أحيانا بدون حق مانعرفه عن ديانة العصور الوسطى إلى المؤلفات الفنية ونميل إلى أن نرى الرمزية الصوفية العميقة والتعقيد في الأماكن التي يعبر فيها الفنان ببساطة (وسذاجة) عن موضوعه .

وفي اعتقادنا أنه لالزوم لتضخيم العنصر الرمزي في فن القرون الوسطى . فهو بنيه للصور التي يبدعها الفنان وليس جوهرها . فما تحدث عنه الفن في العصور الوسطى هو ، من حيث الجوهر ، ذلك التناقض بين وعي الشعب المتنامي وبين اذلال النظام له واهانته لقيمه الانسانية باستمرار . وصورة الانسان المتألم المهان كانت الصورة الأساسية فيه . وهي تقف أمامنا مناقضة للصورة الفنية في المجتمع العبودي ، صورة البطل القوي الكامل ذي البنية الجسدية التامة ، الذي لايفقد ، حتى في العذاب ، توازنه الهارموني وقوته الجميلة .

٦- ان بطل العصر القديم يؤكد نفسه في العالم كائنا قويا كاملا مظفرا ، أما بطل القرن الوسطى فكله تناقضات درامية . ومهما كانت الأشكال التي تجسدت بها درامية هذا الوجود غريبة بل منفرة أحيانا بالقياس إلى النظرة المعاصرة فانها كانت تناقضات الواقع الحقيقية . ان (العذاب) والطابع المأساوي يظهران على أشدهما في فن أوروبا الغربية الاقطاعي . ففيها جرى تطور العلاقات الاقطاعية بشكل عاصف وحركي ودرامي إلى حد كبير . ان نضال المدن من أجل الاستقلال والصدامات بين الاقطاعيات ونضال السلطة الملكية ضد ميول الاقطاعيين الانفصالية وتصارع السلالات على الملك وتنافس البابوات

والأباطرة وانتفاضات الفلاحين والحرفيين والحـــروب الصليبية بكوارثها الجمـــة — كل ذلك تشابك في كبة معقدة معـــذبة من التناقضات فرضت على الجمال الجسماني أن يرجـــع إلى الخط الثاني بـــل الانتقال إلى نقيضه . وحلت فترة البحث عن اشكال جـــديدة غير محاكاة الحياة التي تميز بها فن العالم القديم . فجرى في الأطر التي فرضتها الكنيسة التعبير بعفوية عن التناقض بين عالم الثراء والرخاء والسلطة وعالم الآلام والفقر والعذاب . لقد تدفق هـــذا العالم ، الذي بقي في العصر العبودي خـــارج نطاق الرؤيا الفنية ، إلى عالم الفن فحطم ذلك الانسجام الرائع حـــاملا معـــه اشكالا (بربرية) و (متوحشة) مناقضا بين الروح والجسد رافضاً تلقائيا المبادىء الجذرية في الفن القديم .

ان فن القرون الوسطى ، رغم كل مايقال عنه ، اغنى الحضارة الفنية العالميـــة باكتشافات ثمينة للغاية . ومهد الطريق للتعبير عن العفوية الدرامية في حياة الناس المضطهدين المهانين وبين جمال التهاب الروح في الجسد الضعيف غير الجميل ووسع افق المشاعر الداخلة في مفهوم (الانسانية) — من التعطش للرحمة والتعاطف إلى النفور المر الذي يعانيه ا نسان العادي تجاه الناس الشبعين الراضين عن أنفسهم الرافلين في النعمة .

تطور الأدب :

وقد كان لتطور الأدب الذي ارتكز على تلك المقدمات الاجتماعية قوانينه الخاصة المرتبطة بماهيته وبدوره في الحياة الاجتماعية .

اذا كان الأدب في عصرنا الحديث سيد الفنون واسطعها تعبيراً عن مثل المجتمـــع الجمالية فانه لم يكن كذلك في القرون الوسطى إذ لعبت الفنون التشكيلية الدور الأول في العصر الوسيط وكانت أكثر من الأدب تنظيماً من الناحية الاجتماعية .

لم تكن هناك طباعة ولا كتب ، وكانت غالبية الناس لاتعرف القراءة والكتابة ولذا فان فن الكلمة تطور في ذلك العصر على شكل فولكلور شفهي في الغالب . وكان الفنانون الجوالون ينشدون الأغاني في الساحات والأسواق والقصور ويروون الأشعار ويمثلون المشاهد ويقدمون الشعوذات والحيل . وكانت القصائد والملاحم وأغاني العشاق والروايات الشعرية تستقي من البحر الشعبي السخي ، من الابداع الملحمي الشفهي الذي يمتلكه الجميع ولا يمتلكه أحد ، حيث يتمتع كل فرد بالحرية في أن يأخذ أويعيد تأليف أي عمل فني يشاء .

الأدب في المرحلة الأولى من العصر الوسيط :

سادت البداية الفولكلورية الشعبية في فن الكلمة في القرون الوسطى وبدا ذلك واضحا في الأجناس الأدبية التي انتشرت آنذاك . لقد كانت هناك أغان للحرب وأغان للعمل وأغان للمائدة وأغان للجوقات وأغان للحب تؤدي بحسب المناسبة : أثناء العمل وفي الولائم وتحت وتحت نافذةالمحبوبة وغير ذلك . وكانت هناك مشاهد تمثل في الساحات وقصص قصيرة وحكايات على لســان الحيوانات واحاج للتسلية وتعليم الناس وروايات على شكل أغان ملحمية غارقة في الخيال والاختلاق . ومن الطبيعي أن تكون حاجات الحياة اليومية هي التي حددت الأشكال الأدبية ذاتها . ولكن بما أن المؤلفات الأدبية كانت أكثر تحررا من النحت الكنسي والرسم ، فقد عكست المواضيع الأدبية كثيرا من جوانب الحياة التي لم تكن الفنون التشكيلية تمسها الا مساً غير مباشر فموضوع الحب يشغل في الفن التشكيلي مكانة متواضعة ولكنه كان الموضوع السائد في الشعر . هذا لايعني اننا لانجد في الفنون التشكيلية مواضيع موازية لتلك التي تطورت في الابداع الشعري . فالتماثيل الخيالية الساخرة ذات المحتوى النقدي الطليق اللاديني أحيانا توازي الشعر الناقد الساخر . كما أن المرء يجد في الفن التشكيلي في العصور الوسطى رسوما لحيوانات وتماثيل لرهبان ويتلمس فيه أيضا صدى الأساطير البطولية والمشاهد الحياتية .

غير أن الفروق الطبقية كانت أكثر وضوحا وتميزا في أدب العصر الاقطاعي منها في الرسم والنحت ، فأدب العبادة يتميز جوهريا عن شعر الفرسان . ويبرز أدب سكان المدن مجموعة متميزة عن سواها وهكذا .

أضف إلى ذلك ان الشعر أتاح مجالا واسعا نسبيا للابداع الذاتي . فالشعر لايتطلب أية أدوات معينة وهو يستطيع العيش مدونا في الدفاتر أوعلى السنة الرواة . وقد مارس الشعـــر أناس من طبقات مختلفة : فالتروبادوررروديل دجلوفرى كان أميرا معروفا والشاعرة الفرنسية ماريا كانت سيدة في البلاط . ولم يكن الشعر مهنة عند امثال هذين الشاعرين بل لهو رقيق وفن من الفنون الجميلة ، وإلى جانب شعراء الطبقة العليا كان هناك شعراء فقراء نذكر منهم على سبيل المثال الممثل الجوال والشاعر العبقري فرانسوا مينيون .

وهكذا فقد شمل أدب هذه الفترة تيارات مختلفة : من الأغاني الصغيرة التي تذهل بجرأتها إلى الشعر الصارم الديني ، ومن الأقاصيص الكوميدية الفظة إلى شعر الصفوة الرقيق العذب باسلوبه الجديد .

الأدب في المرحلة الثانية من العصر الوسيط :

مع حلول القرن الحادي عشر اخذت تنقشع بعض سحب الاضطهاد الذي فرضه آباء الكنيسة واتيحت للأوربيين فرص الاتصال بالحضارة اليونانية ، كما أن وجود العرب في الأندلس آنذاك ساعدهم على الخروج نسبياً على سلطة الكنيسة المطلقة التي كان الاقطاع حليفها ودعامتها .

واذا كانت الفترة الأولى من العصر الوسيط فترة اضطراب وصراعات دموية دمرت خلالها القبائل البدائية حضارة الدولة الرومانية تدميرا مباشراً فان الفترة الثانية من هذا العصر (القرن العاشر — القرن الخامس عشر) شهدت تطورات اساسية اهمها : ظهور المدن وانتعاشها كمراكز انتاجية وتكون طبقة وسطى من التجار والحرفيين دخلت في صراع مع الاقطاعية ، وتحول النظام الاقطاعي من اسلوب انتاج زراعي إلى نظام سياسي اصبح فيه الملك رمز السلطة السياسية ودخول الملوك في نزاع مع الكنيسة اضطرها إلى التخلي عن جزء كبير من سلطتها . كما أن الانتقال من مرحلة الاقتصاد المحلي إلى التبادل التجاري وانتظام المواصلات بين اقطار أوروبا نفسها وكذلك بينها وبين الشرق ، كان واحدا من أهم التطورات التي طرأت على الحياة الأوروبية في الفترة الثانية من العصر الوسيط .

وكان لابد لكل هذه التغيرات من أن تؤثر في الأدب والفن .

الملاحم المسيحيــــة :

ان الصدام بين الشرق والغرب ، ولا سيما منذ عهد الملك شارلمان في النصف الأول من القرن الثامن وحتى نهاية الحروب الصليبية ، خلق تربة خصبة لشعراء الملاحم الذين راحوا يمجدون بطولات المقاتلين الصليبيين من فرنسيين وانكليز وألمان . واكتسب هؤلاء الأبطال بالتدريج قوة الأبطال الاسطوريين ونشأت بالتدرج الملاحم المسيحية التي كانت ملحمة رولاند من أشهرها وقد نشأت هذه الملحمة في القرن الحادي عشر .

انشودة رولاند :

هــذه الملحمة أهم أثر من آثار الشعر الملحمي الفرنسي ويستدل من أقدم نص مكتوب انها ظهرت في أواخـر القرن الحـادي عشر أوفي مطالـع القـرن الثاني عشر . تقوم هذه الملحمة في أساسها على حقيقة تاريخية اشار اليها اينهارد في تأريخه « حياة كارل

العظيم » (حوالي عام ٨٣٠) . ويفيد ماكتبه اينهارد ان مؤخرة جيش كارل الذي حاول غزو الأندلس وقعت في كمين نصبه فلاحو الباسك في جبال البيرينيه فدمرت ، وكان في القتلى كثير من مشاهير الفرنسيين ، منهم « هرودلاند (رولاند) رئيس الفيلق البريتوني » . ولكن الشعر الشعبي صور هذه المأساة تصويراً مغايراً لحقيقتها فأحل جيش سرقسطة محل فلاحي الباسك وجعل حملة كارل (التي بدأت وانتهت في عام ٧٧٨) حرباً طويلة دامية دارت رحاها سبعة أعوام كاملة . والأهم من ذلك ان هذه الواقعة التاريخية اكتسبت في الشعر الشعبي معنى اجتماعياً جديداً .

يبدو الفرنسيون في « الانشودة » ضحية خيانة الأمير غانلون الذي يضع مصالحه الخاصة فوق مصالح الامبراطورية . ان جريمة غانلون ليست أمراً مصادفاً بل لها جذورها في النظام الاقطاعي القائم على العنف والتعسف . لقد ادان الشاعر الشعبي في شخص غانلون العسف الاقطاعي الذي سبب مصائب كثيرة عانت منها فئات اجتماعية واسعة في فرنسا في العصور الوسطى . وعكست « انشودة رولاند » في هذا المجال آمال جميع الفئات المناصرة للتقدم في فرنسا آنذاك ، تلك الفئات التي طالبت ، قبل كل شيء ، بانهاء ذلك الفساد العابث الذي استمر طوال القرون الوسطى .

ويقابل رولاند بوطنيته وتضحيته غير المحدودة أنانية غانلون المجرم . ان أسمى غايات الحياة عند رولاند خدمة الامبراطور و « فرنسا الحبيبة » . لقد جسد الشعب الفرنسي في رولاند مثله الأعلى في البطولة ، وكرم الشاعر الشعبي بطله فجعل ملاكاً يهبط من السماء إلى ساح المعركة ليلتقط قفاز البطولة من يد رولاند المحتضر .

وهكذا نرى ان الميثولوجيا المسيحية في « الانشودة » تخدم فكرة دنيوية خالصة هي فكرة حب الوطن والاخلاص في خدمة الامبراطور .

وتحيط هالة من العظمة الملحمية بصورة الملك كارل الذي جسد الشاعر الشعبي من خلاله فكرة وحدة الدولة ، وهي فكرة تتعارض تماما وميول الاقطاعيين الانفصالية .

يتضح لنا من هذا التحليل السريع ان اتجاهات « انشودة رولاند » السياسية كانت مهمة وملحة في عصرها وهذا مايفسر ، ولو جزئياً ، سبب انتشار تلك « الانشودة » في فرنسا في العصور الوسطى كما أن لانتشار « انشودة رولاند سبباً وجيهاً آخر هو الأهمية التي اتسم بها موضوع محاربة المسلمين في زمن الحملات الصليبية .

و « انشودة رولاند » من حيث طبيعتها الفنية ، انموذج ساطع للشعر الملحمي بعظمة ابطاله وميله إلى المبالغة والتكرار .

الشعر البروفينسالي

عاش اقليم بروفانس في القرنين الحادي عشر والثاني عشر نهوضاً اقتصادياً وثقافيا كبيراً ، وتصدر شعب هذا الاقليم سلم التطور في أوروبا . فكان أول شعب أوروبي يصوغ لغته الأدبية في العصر الحديث . وبات الشعر البروفينسالي نموذجاً لايضاهى بالنسبة إلى سائر الشعوب الأوروبية . كان شعب بروفانس يضاهي الفرنسيين والانكليز في مجال الفروسية الاقطاعية ولا يقل رقياً في التجارة والصناعة عن الايطاليين . وهو لم يطور « مرحلة جديدة في حياة العصر الوسيط » بصورة رائعة فحسب ، بل ابرز بريق الهيلينية القديمة في ظلمة القرون الوسطى . ففي اقليم بروفانس نفسه وفي قصور الاقطاعيين البروفينساليين نشأ « الشعر المهذب » الذي كان تعبيراً عن حضارة جديدة هي حضارة الفرسان الارستقراطيين وتعبيراً عن سلوك هؤلاء الفرسان وتربيتهم وقدرتهم على خدمة « السيدات الجميلات » . والمرأة تشغل المكانة الأولى في ابداع الشعراء البروفنساليين ــ التروبادور ، الذين كانوا ، في الغالب ، من الفرسان واعيان الاقطاعيين . وكان الشاعر البروفينسالي يعد نفسه فارساً لسيدة هي عادة زوجة سيده . انه يعدد في شعره مناقبها ويتغنى بجمالها ونبلها ويمجد سيطرتها عليه ويذوب حنيناً إلى غاية حبه التي يستحيل بلوغها . والحب عند الشاعر البروفينسالي مقترن بالعذاب ولكن عذابه « حلو محبب » .

وكان هذا في احيان كثيرة مظهراً من مظاهر الحياة الارستقراطية وتقليداً من تقاليد البلاط . ولكنه كان في بعض الأحيان تعبيراً صادقاً عن معاناة شخصية للشاعر الذي لم يتمكن من الاقتران بمن يحب في ظروف المجتمع الاقطاعي حيث تسيطر المصالح المادية والطبقية والعائلية في قضايا الزواج .

لقد مهد الشعر البروفينسالي المعبر عن المشاعر الفردية ، الطريق امام « مدرسة الشعر الجديد العذب » (انظر فصل « دانتي ») وامام الشعر الغنائي في عصر النهضة . ويبدو ان هذا الشعر نشأ بالاستناد إلى الأغاني البروفينسالية الجماعية التي عرفت بمعالجتها الواسعة لمواضيع الحب . ومما يؤكد الصلة بين شعر التروبادور الغنائي والأغاني الشعبية صور الطبيعة في ذلك الشعر (وصف الربيع ، عودة الروح إلى الطبيعة ... الخ) ولكن شعر التروبادور ابتعد مع

الزمن بعداً كبيراً عن بساطة الأغاني الشعبية . وأصبح هم الشعراء التفوق والابتكار في مجال الصنعة الشعرية . لقد بلغ الشعر البروفينسالي الذي نشأ في أواخر القرن الحادي عشر قمة ازدهاره في منتصف القرن الثاني عشر وبدأ مرحلة انحطاطه في مطلع القرن الثالث عشر ثم اضمحل نهائياً باستيلاء الاقطاعيين الفرنسيين على اقليم بروفانس . (١)

ان الجزء الأعظم من الأعمال الشعرية البروفينسالية التي وردت الينا منسوبة إلى شعراء معينين أحصى العلماء منهم نحو (٥٠٠) شاعر ، من بينهم أربعون شاعراً مشهوراً . غير أن التاريخ لم يحفظ لنا معلومات دقيقة عن أغلبية هؤلاء الشعراء . أما قصص حياة التروبادور التي بدأت تظهر في القرن الثالث عشر فمعظمها محض اختلاق فني .

الفلسفة ونظرية الأدب والفن في العصور الوسطى :

لقد تحدثنا بصورة عامة عن النظرات الفلسفية والآراء الجمالية العامة التي سادت في العصر الوسيط . وقلنا إن السيطرة كانت كاملة لرجال الدين في الفترة الأولى من ذلك العصر ومن أبرز رجال الفكر في تلك الفترة القديس أوغسطين (٣٥٤–٤٣٠) . كان القديس أوغسطين ممثل الفن الرسمي في العصور الوسطى والمبدأ الأساسي الذي استندت اليه فلسفته هو : « الايمان شرط سابق للعقـــل » ولذا « لابد أن تؤمن حتى تستطيع أن تعقل » . وهكذا سخر أوغسطين الفلسفة في خدمة اللاهوت .

تأثر أوغسطين تأثرا واضحا بآراء افلوطين والافلاطونية الجديدة فعد العالم رائعاً لأنه من صنع الاله ولذا فلا يجب علينا أن نعجب بالعمل الفني وانما بالفكرة الالهية المتجسدة فيه . والجمال في جوهره العميق هو ، في نظر أوغسطين ، الخير والحقيقة . غير أن الخير والحقيقة المتجسدين في الجمال المحسوس يُستوعَبان بالمشاعر . والجمال المحسوس رمز لوحدة ماوراء الطبيعة . وهو لايحمل معنى في ذاته بل هو يحمل ذلك المعنى المتجسد فيه ، فلو قدر لأوغسطين ان يعجب بالغناء الكنسي نفسه أكثر من اعجابه بموضوع ذلك الغناء لعد نفسه آثماً .

(١) ان مسألة تأثير الشعر الاندلسي في الشعر البروفينسالي من الموضوعات التي يدرسها الأدب المقارن ولا مجال لبحثها في هذا الكتاب

ومع تراجع سلطة آباء الكنيسة في الفترة الثانية من العصور الوسطى وظهور بعض اللمحات الواقعية في الأسلوب الفني وخاصة في أدب المدن برز تيار جديد في الفلسفة الجمالية ونظرية الفن كان من ابرز ممثليه الراهب الايطالي توما الاكويني (١٢٢٥ – ١٢٧٤) .

تأثر التيار الجمالي الجديد بالفلسفات اليونانية وخاصة بفلسفة افلاطون وتعاليم ارسطو التي حاول توما الاكويني ان يكيفها مع فلسفة الدين .

لقد عاش توما الاكويني في فترة أخذت فيها رمزية العصر الوسيط تعاني الانهيار التدريجي ولذا يجد نفسه مضطرا إلى تبرير هذا الانحراف عن الرمزية ، فهو يعلن مثلا (ان الجميل هو الادراك نفسه الذي يسببالمتعة) ويقول : « الشيء الجميل هو الشيء الذي اذا رأيناه اعجبنا به » .

ان اسمى أنواع الجمال هو جمال الله وبلوغ هذا الجمال ممكن عن طريق الاتحاد بالذات الالهية فقط . ومع ذلك يشير الاكويني إلى أن للجمال مكانه في عالم الأشياء المحسوسة أيضا . ويضع الراهب الايطالي للجمال المحسوس ثلاثة شروط :

١– الوحدة أوالكمال فالأشياء المتضررة أوالمجزوءة قبيحة في نظره .

٢– الانسجام أوالهارمونية .

٣– السطوع أوالوضوح .

(الأشياء المطلية بألوان زاهية جميلة ...) . هنا يبتعد توما الاكويني في نظراته الجمالية عن القديس أوغسطين الذي كان ينطلق من الجمال المطلق الكائن فوق المشاعر . غير أن نقطة انطلاق توما الاكويني الروحانية في تقويمه للجمال سدت الطريق امام وصوله إلى فهم صحيح للفنون التي عاصرته (العمارة ، الموسيقى ، فن الكلمة) .

يجدر بنا الآن ونحن نختتم حديثنا عن النظريات الجمالية في العصور الوسطى أن نذكر بأن هذه النظريات كانت دون مستوى الفن بكثير . ولذا يخطىء من يبني فكرته عن الأدب والفن في العصر الاقطاعي على أساس مؤلفات القديس أوغسطين وتوما الأكويني . ففي نظرات هذين المفكرين لم ينعكس سوى خط واحد لتطور الأدب والفن الا وهو خط تطور الفن الكنسي الذي قادته الكنيسة الكاثوليكية المسيطرة .

الفصل الرابع

دانتي اليجيري

مقـــدمـــة

يقترن اسم دانتي اليجيري في أذهاننا بأثمن مكتسبات الثقافة الأوروبية الحديثـــة وأقربها إلى النفوس فهو من أولئك الذين يقدمون بفنهم مجمل صورتها ويحددون طبيعتهـــا وجوهرها واتجاهاتها .

ولد دانتي في فلورنسا في أيار عام ١٢٦٥ . وعلى الرغم من ادعائه الانحدار من أصل روماني ارستقراطي ، فقد كان ، في الحقيقة ، من أبناء الطبقة الوسطى . ونحن اليوم لانعرف شيئاً تقريباً عن ابويه وليست لدينا معلومات عن طفولته وصباه سوى أنه احب وهو في التاسعة من عمره طفلة تقاربه في السن فكان لهذا الحب دوره الحاسم في نفسه وفي حياته كلها . لقد حدد هذا الحب تلك الوحدة المثالية السامية التي تدهش قارىء اليوم وتجتذبه في ابداع دانتي . ويمكننا أن نقول ، بالاستناد إلى ملاحظات الشاعر العرضية ، انه تلقى تعليماً سطحيا وغير كاف اتمه وعمقه إلى أقصى حد عرفه عصره ، عن طريق العمل الدؤوب بعد بلوغه سن النضج . ويبدو ان دانتي أظهر ، منذ حداثة سنه ، ميلا إلى العلم والأدب .

اسهم دانتي بفعالية في حياة مدينته . ففي الرابعة والعشرين من عمره ، اشترك في المعارك التي خاضتها فلورنسا ضد المدن المجاورة . وقد تزوج في عام ١٢٩٦ . وبعد ثلاث سنوات قام بتنفيذ مهمات دبلوماسية على مستوى كبير من الأهمية . وكان في خلال حياته كلها يمارس دوراً مرموقاً نشيطاً في حياة مدينته السياسية .

سمات العصر وأحداثه :

كانت فلورنسا في تلك الفترة تعيش أزمة سياسية واقتصادية حادة . وكان جوهر تلك الأزمة الصراع بين البرجوازية التي أخذت تدرك قوتها السياسية وبين الارستقراطية الوراثية .

وهذا مايفسر لنا خلو الشعارات السياسية التي طرحها في منتصف القرن الثالث عشر انصار البابا وانصار السلطة الامبراطورية ، من أي محتوى ايجابي . لقد نشأت الأحزاب في العديد من المدن وعم الصراع السياسي بين الطبقات جميع ارجاء ايطاليا التي انقسمت إلى معسكرين : معسكر يدافع عن عصر بات من مخلفات الأساطير ويناضل في سبيل اقامة جمهورية اقطاعية ـ ديمقراطية من نوع خاص مطلقة السلطة ، ومعسكر يدافع عن نظام جديد للأشياء ويناضل في سبيل اقامة جمهورية التجار والحرفيين . وقد حظي هذا النضال الاقتصادي والاجتماعي ، الذي اعتمد فيه المعسكران اساليب العنف وتناوبا النجاح والفشل ، بتأييد البابوات والملوك الأجانب الذين كانو يحلمون بتجسيد المثل الأعلى في القرون الوسطى وهو انشاء المملكة الرومانية العالمية . وأدت الظروف الداخلية المتميزة إلى انشقاق الحزبين الرئيسيين في فلورنسا وانقسامهما فدانتي مثلا ،كان ينتمي إلى انصار الجمهورية (وبعبارة أدق ، إلى الجناح المسمى بالجناح « الأبيض » منهم) والذي تقوده في فلورنسا اسرة تشيركي ، وكان إلى جانب هذا الجناح جناح « اسود » يقوده آل دوناتي الذين استخدموا اساليب نضال الارستقراطيين فاجتذبوا إلى جانبهم الحرفيين والمزارعين الصغار الذين لم يكونوا يفهمون الأمور السياسية فهماً جيداً . وساعدهم هذا الوضع في الحصول على تأييد البابا بونيفاس الثامن فحرموا بذلك الجناح الأبيض المعتدل كل نفوذ . أما البيض ، فقد اعتمدوا على الورشات الكبيرة وسعوا لجعل فلورنسا في وضع مستقل عن البابا والارستقراطية .

استخدم بونيفاس الثامن الانقسام بمهارة ، فأرسل كارل فالوا ، أخا الملك الفرنسي فيليب الجميل إلى فلورنسا في مهمة سلمية ، فكان وصوله بمثابة الضوء الأخضر لأنصار الجناح الأسود فشرعوا في شن حملة من الارهاب ضد الجناح الأبيض .

في هذه الأثناء كان دانتي يمثل مصالح حزبه في الحرم البابوي (كانون الثاني ١٣٠٢) فقدمه انصار الجناح الأسود في فلورنسا إلى المحاكمة متهماً بالرشوة والفساد والتآمر على الكنيسة وحكموا عليه بالنفي مدة عامين وبغرامة كبيرة وحرمت عليه المحكمة شغل المناصب العامة . وبسبب عجز دانتي آنذاك عن الاعتراض قرر القضاة نفيه إلى الأبد وحرقه في حال مخالفته الحكم وظهوره في فلورنسا .

آلم هذا الحكم الجائر دانتي أشد الايلام . لقد كان قرار القضاة ظالما إلى اقصى حد وكان اهانة وقحة لجهود دانتي النزيهة واندفاعه المخلص في خدمة مدينته الحبيبة فلورنسا .

وما بين عامي ١٣٠٢ و ١٣٠٤ حاول دانتي العودة إلى فلورنسا بالتحالف مع البيض الآخرين المنفيين ، ولكن مغامراتهم الشخصية وتفاهتهم الأخلاقية نفرته منهم فانشق عنهم وراح يطوف في ايطاليا طوال عشرين عاما مستفيداً من دعم بعض الأغنياء والحكام المتنورين . اننا لانعرف الكثير عن هذه الفترة من حياة دانتي ولكننا نعلم أن دانتي زار فيها فيرونا وكازينتينا ولونيد جانا ورافينا .

انتعش آخر امل سياسي في نفس دانتي في عام ١٣١٠ عندما زار امبراطور لوكسمبورغ هنري السابع ايطاليا . وكان المنفيون يعلقون آمالا كبيرة على قدومه . غير أن هنري السابع مات في عام ١٣١٣ قبل أن يستطيع اعادة أي منهم إلى فلورنسا .

قضى دانتي أعوام حياته الأخيرة في فيرونا ورافينا التي مات فيها محاطا برعاية الأمير غويدونوفيللودي بولينتا . ولا يزال رفات دانتي في رافينا إلى يومنا هذا ، على الرغم من جميع محاولات فلورنسا ان تعيد اليها بقايا ذلك الذي لم تقدره حق قدره وهو على قيد الحياة .

الملامح العامة لأدب دانتي :

لقد حطمت حياة دانتي الحزينة القلقة نفسه ولكنها مع ذلك هيأته ليكون ذلك الشاعر العظيم الذي نعرفه . فلو أن دانتي عاش حياة هادئة في فلورنسا شاغلا نفسه بالعمل السياسي والاجتماعي لعجز حتما عن صب ابداعه في تلك الصيغ التي وصلت الينا . فأعوام المنفى خلقت « الكوميديا الالهية » وحددت إلى درجة كبيرة محتواها النفسي وطابعها .

دانتي في نظرنا شاعر كتب « الحياة الجديدة » و « الكوميديا الالهية » . وقليلون جدا أولئك المعجبون الذين قرؤوا له « الوليمة » ومجموعة اشعاره الأخرى . وأقل منهم أولئك الذين اطلعوا على ابحاثه المكتوبة باللغة اللاتينية « حول البلاغة الشعبية » و « حول الملكية » .

ان هذه الأعمال المغمورة الآن ضرورية جدا من أجل تفسير شخصية دانتي تفسيرا شاملا ، فهي تبين أن الشاعر العبقري كان مفكرا وعالما وسياسيا . وقد قدر معاصروه علمه بما لايقل ، وأحيانا بما يزيد ، عن تقديرهم لمحاسن أعماله الشعرية .

ولكن من الواضح تماما أن مجد دانتي الشعري يستند إلى رواية « الحياة الجديدة » التي كتبها في صباه وإلى ذلك الصرح الشعري الهائل الذي شيده في « الكوميديا الالهية » . أما مؤلفاته الأخرى فلا تعدو ان تكون مدخلا لفهم هذين العملين أوعاملا مساعدا في فهمهما .

ونسمي من هذه المؤلفات مجموعة أشعاره الغنائية « روما » التي يختلف كثير من قصائدها من حيث الأسلوب واللهجة اختلافاً كبيراً عن الأناشيد التي انتقاها الشاعر ليستخدمها في « الحياة الجديدة » .

ترتبط بداية نشاط دانتي الأدبي ارتباطا وثيقا بالاتجاه الجديد في تاريخ الشعر الايطالي المعروف باسم « مدرسة الاسلوب الجديد العذب » (المصطلح لدانتي) . وقد كان من أنصار هذا الاتجاه ، عدا دانتي ، صديقه المقرب غويدو كافالكانتي ولابودجاني وتشينودي بيستويا وغيرهم . وكان منهج هؤلاء الشعراء الجمالي وابداعهم الفني يختلفان اختلافاً واضحا عن منهج وابداع سابقيهم (اتباع مدرسة صقلية ومدرسة بولوني) الذين تأثروا تأثراً شديدا بالشعر البروفينسالي .

يسير تعميق المحتوى النفسي عند اصحاب « الأسلوب الجديد العذب » في خط متواز مع تحسين اللغة الشعرية . ويسعى الشعراء إلى التحرر من الأساليب الميكانيكية الجاهزة فيربطون بين سمو الأفكار وانسجام الأسلوب ونبله . ويبحث هؤلاء عن الفردية والصدق في الابداع . ويمجدون الحب شعورا ساميا يزيد الانسان نبلا ويؤثر فيه تأثيرا اخلاقيا قويا . وتبدو المرأة « المادونا » في شعرهم ملاكا سماويا يجهل كل شيء عن الأمور الدنيوية ، حتى ان صفاتها الواقعية تكاد لاتظهر من خلال هالة الاشراق الغامض التي يحيطونها بها . ولكن المرأة في الشعر الجديد لاتتصف بالتعالي والهيمنة ، كما كانت تبدو في السابق ، بل هي ، خلافاً لذلك ، متواضعة وخجول يثير منظرها في النفس ميلا إلى الفضيلة والخير . والمحب اذ يرى محبوبته يرتعش ويشحب لونه ويكاد يفقد حواسه عند تأمل طهارتها وقدسيتها . وتتجسد معاناة القلب كلها في خفقات « الأرواح » في نفس المحب ، ان هذه الكائنات الغامضة تتهيج في نفسه وتختلج وتتوجه اليه بكلمات الاقناع وتلهمه القرارات اللازمة . هكذا يكتسب التحليل النفسي في الشعر الجديد وضوحا وعمقا ودقة برغم التصنع والشرطية اللذين يبدوان فيه . وهذا العيب الذي ذكرناه أخيرا يبدو ضئيل الشأن بالموازنة مع المحتوى الأخلاقي الرفيع وصدق عواطف الشاعر وأصالتها .

رواية دانتي « الحياة الجديدة » :

هذه الخصائص جميعها ، بجوانبها السلبية والايجابية ، انعكست في رواية دانتي « الحياة الجديدة » .

ان محتوى هذه الرواية خال من الحركة . يجري اللقاء الأول بين بطلي الرواية — دانتي وبياتريشيا — وهما في التاسعة من العمر ، وفي هذا اللقاء ارتعشت « روح الحياة » في أعماق نفس دانتي وتملك الحب قلبه منذ ذلك الوقت وحتى آخر العمر . وبعد تسع سنوات يلتقي دانتي بباتريشيا فتحييه بايماءة خفيفة من رأسها فتملأه تلك الحركة متعة لامثيل لها ، وها هو بعد ذلك يسرع إلى غرفته فيكتب نشيده الأول ، بعد ذلك يلتقي بباتريشيا في الكنيسة ، وخوفا من افتضاح حبه ، يتظاهر بأنه يهتم بالسيدات الأخريات . ويخبر الأشرار بباتريشيا بهذا الامر فتمتنع عن تحيته فيستولي عليه الحزن ويكاد يقتله الألم . ثم تسنح له فرصة الالتقاء بباتريشيا بين مجموعة من السيدات اللواتي اجتمعن في أحد الأعراس ، وهنا يعاني دانتي اضطرابا شديدا ويرتبك إلى حد يجعل بباتريشيا تسخر منه فيتضاعف ألمه ويبكي طويلا . ثم يقرر ألا يسعى إلى لقائها أبدا لأنه لن يستطيع ضبط نفسه في حضرتها . ومنذ ذلك الحين وقف نفسه على تمجيد بباتريشيا وأصبح انشاء القصائد في حبها مصدر متعته . وهكذا يبدأ الجزء الثاني من الرواية .

ان الصور التي يرسمها الشاعر لبباتريشيا ووصفه لمناقبها وتحليله الصادق للتدله في حبها ، كل ذلك يضفي على القوالب الأدبية المعروفة سطوعا والهاما . في الجزء الثاني من « الحياة الجديدة » يموت ابو بباتريشيا فيحزن الشاعر لموته حزنا عميقاً ، فيقعده المرض وتتراءى له صور الموت وتحاصره افكاره ، وتتكاثر امام ناظريه الأشباح تسد عليه كل منفذ . انه يرى الشمس تغرب والنجوم تشحب وتذرف الدمع والطيور تسقط من تحليقها والأرض تهتز وصوت مجهول يصيح به : « ألا تعرف ؟ ان حبيبتك تموت » وسرعان مايأتيه نبأ موتها . لقد أصبح العالم خاويا بالنسبة اليه ، وينقلب موت بباتريشيا في أحاسيس دانتي إلى كارثة اجتماعية فينعاها إلى كبار المواطنين في فلورنسا . وفي خلال السنتين التاليتين يبحث الشاعر عن السلوان بممارسة العمل الفكري الجدي . ويسلو قليلا . وتسكب نظرات سيدة أشفقت على الفتى المحزون الحب في قلبه فيجعلها موضوع أحلامه وينسى بباتريشيا . لكنه يثوب إلى رشده فيعود إلى حبه الحقيقي الوحيد . وينهي كتابه بعهد مهيب يقطعه على نفسه بأن يخلد بباتريشيا في عمل شعري لم تلهمه أية امرأة لشاعر من قبله .

بعض خصائص « الحياة الجديدة » :

هذه هي الرواية النفسية الأولى في أوروبا . لقد تضمنت صورة لمشاعر الحب لامثيل لها في السمو والروحانية . وكانت أول تجسيد لذلك الشعور البسيط المعقد إلى اقصى الحدود

الذي حدد تطور أفضل جوانب نفس دانتي . ان حب دانتي يستهوي النفس بنضارته وسذاجته . غير أن القارىء يحس في الوقت نفسه انه في هذه الرواية أمام نفس قوية صارمة بحق نفسها ، امام فنان يفكر بالكثير دفعة واحدة ، ويعيش مأساة عاطفية معقدة جداً .

ان تحليل الجانب الشكلي في الرواية يكشف عن عبقرية دانتي الفريدة . فقد استطاع الشاعر ان يحول في هذه الرواية اساليب فكر القرون الوسطى الساذجة إلى أدوات تحليل نفسي متناهي الدقة . وفيها يتكشف ذاك الجمع المذهل بين « النار » و « الثلج » في نفس دانتي .

هاهو ذا قلبه يلتهب بهوى جامح ولكنه يحسب كل خطوة يخطوها ويخضع روايته للعبة الرقمين « ثلاثة » و « تسعة » الخفية ، ويرسم امامنا دون وجل خططه الهندسية المتجهة إلى الافق غير المنظور . ان روح دانتي الشاب تشع حرارة واشراقا . وكل قارىء تنشق عطر الحب العنيف الملتهب في « الحياة الجديدة » يحس حتماً بجو « الكوميديا الالهية » ، تماما كما أحس به الشاعر الخالد نفسه .

يقودنا النشيد الأخير في الفقرة الحادية والأربعين من « الحياة الجديدة » إلى « الكوميديا الالهية » مباشرة . وليس ذلك فقط بسبب تصوير الشاعر لبياتريشيا الغارقة في ضوء المجد في السماء العليا المتأججة الأنوار ، فالصلة بين ذلك النشيد و « الكوميديا الالهية اكثر مباشرة ووثوقا وعمقا .

في هذا النشيد تتجلى حسية الجو الشعري ، « الجسد » الشعري (اذا جاز القول) الذي يتلمسه المرء في « الكوميديا الالهية » . فهنا يجد المرء مايمكن أن نسميه « الشمول » في عالم أحاسيس دانتي الشعرية . انه يحيط بالموضوع الذي يصوره من جانبين في آن واحد : الجانب الروحي والجانب المادي ، مرغماً الروح على الاختلاج في الجسد والجسد على الاشراق من الداخل . وهذا النشيد مبني على اساس الكشف المقتصد الصارم عن عناصر الصورة الفنية المعقدة . صورة الآهة التي طارت خارج حدود طبقات السماء الدوارة إلى السماء العليا ، الآهة التي تأملت مجد بياتريشيا هناك فعادت تحدث به الشاعر . ان نظر الشاعر النفاذ المحيط ببنية العالم الذي صوره خياله ، يظهر لنا لأول مرة وتمتلىء آذاننا ، في الوقت نفسه ، بذاك « الحفيف » السحري الذي يمكننا ان نحس في طبقات السماء ودوائرها . :

ارتعاش السمـــــاء
وطيران الملائكة فوق الجبال
وخطو زواحف البحر تحت الماء

الكوميديا الالهية :

استمرت كتابة « الكوميديا الالهية » اربعة عشر عاما . وقد اضيفت كلمة « الالهية » الى عنوانها بعد موت الشاعر من قبل المعجبين به . اما بالنسبة اليه فكان عمله «كوميديا »(١) و « قصيدة مقدسة » تصور رؤيا الوجود غير الأرضي .

لاشك أن دانتي سعى إلى غايات تعليمية فلم يكتب عملا اخلاقيا ودينيا فحسب . بل علميا ايضا . اضف إلى ذلك أن « الكوميديا الالهية » عمل شخصي عاطفي يصور فيه حب بياتريشيا ، المدرك والمصوغ بحسب قوانين « الاتجاه الشعري الجديد » .

وفي ظل هذا الشمول الروحي ، حيث «كل شيء في ذاتي وذاتي في كل شيء» ، لا يمكن أن يكون أي شيء زائدا أو مصادفاً . فمن دون الجغرافيا الفلكية وعلم الفلك والرياضيات ، ومن دون نظام العالم الذي صاغه بطليموس ، ماكان دانتي ليستطيع أبدا ان يكشف عن ذاته . ولذا يجب ألا يدهشنا وجود العلوم في « الكوميديا الالهية » ، فالمدهش حقاً هو قدرة تلك البنى العلمية الشفافة على استيعاب ذلك الغنى الروحي الفريد الذي اتسمت به نفس دانتي .

تتجلى عظمة دانتي في قدرته على الاحساس الإبداعي بوحدة العالم العضوية ومهما كانت أقوال العلماء الذين عاصروا دانتي ، فان احساسه بوحدة الكون الحية ، هو الذي جعله قادرا على النظر إلى العالم نظرة عاطفية محبة فلا يفرق بين فلورنسا الصغيرة التي قضى فيها طفولته وبين « فلورنسا الكبرى » أي الكون كله — ان ذلك الاحساس ظل في عصر دانتي غامضا وغير مفهوم . اما اليوم ، فنحن أقدر من معاصري دانتي على فهم حدسه السامي لقد كان « وجه » الطبيعة « الخالي من الروح » وعالم الانسان كلا واحدا في نظر دانتي . والشر الذي يتصاعد من مخابىء الروح الخفية هو ذلك الشر نفسه الذي يتسلل كالدودة من قلب مركز الكون الجميل الذي ابدعه الله ، أي أنه ابليس نفسه ، ابليس الضخم المنظـــر

(١) لاعلاقة لهذه الكلمة عند الشاعر بمفهومها المسرحي الذي يعني الجمع بين الرفيع والوضيع .

المقرف المجسد الذي نستطيع وصف اشداقه وأجنحته وألوانه ونستطيع عدها وتحديدها ، انه ابليس الذي يلاقي العذاب في مركز الأرض . ان القوانين الأخلاقية جوهر الطبيعية والقوانين الطبيعية جوهر القوانين الأخلاقية . فبقدر ماتكشفت لدانتي ، من خلال تجربته الشخصية صورة انحطاط الانسان وفساده تكشف له فساد العالم وتفسخه . ولذا فهو يريد ، انطلاقا من مأساته الشخصية ، ان ينبىء الجميع بما ينتظرهم من كوارث فيطلق تحذيره مظهرا للجميع صورة الأمور الدنيوية والانسانية التي فكر فيها ملياً وحسبها حسابا دقيقاً .

بنية الكوميديا الالهية :

ولا يستطيع قارىء « الكوميديا الالهية » الا أن يشبه دانتي بالمهندس المعماري العبقري وهذا الجانب من موهبة دانتي يتبدى لنا على أفضل وجه في صورة « الجحيم » المجسمة ، برغم ان ذلك يتبدى لنا أيضا في تخطيط « المطهر » و « الجنة » . غير ان الطابع الصقيل ، الذي يمتاز به الجزآن الأخيران من « الكوميديا الالهية » طابع ليس مألوفا ولا يستطيع المرء تأمله الا بعد قراءة مكررة ودراسة معمقة .

تنقسم « الكوميديا الالهية » إلى ثلاثة أجزاء هي « الجحيم » و « المطهر » و « الجنة » . ويتألف كل جزء من ثلاث وثلاثين أغنية فاذا اضفنا إلى اغاني هذه الأجزاء الأغنية الأولى (المقدمة) نحصل على الرقم المئة . وينقسم كل جزء إلى تسعة فصول وفصل عاشر اضافي . والقصيدة كلها مكتوبة على شكل مقاطع ثلاثية (ثلاثيات) وينتهي كل جزء منها بكلمة « النجوم » . لقد حدد الرمز توزع القصيدة تحديدا مباشراً بالأرقام « المثالية الثلاثة » : « ثلاثة » و « تسعة » ، و « عشرة » ، يظهر ذلك في تحديد مشهد رؤية الشاعر لبياتريشيا الذي صوره دانتي تحقيقا لغايته الشخصية . لقد أورد دانتي هذا المشهد في الاغنية الثلاثين من أغاني « المطهر » وجعل كلمات بياتريشيا في وسط الأغنية تماما ، واذا أضفنا إلى ذلك ان عدد الأغاني قبل هذا المشهد من مشاهد القصيدة هو (٦٣) ، وعددها بعده (٣٦) عجبنا من موهبة دانتي وقدرته العظيمة على بناء القصيدة .

غير ان اهمية دانتي لاتنحصر في هذه الأمور الظاهرية . فهذا التوزيع الدقيق مدهش لأنه ترافق مع حل قضايا نفسية هائلة العظمة .

الأحداث والمشاهد في الكوميديا :

لقد درس دانتي قضايا علوم الطبيعة مدفوعا بحبه الكبير للمعرفة ، واستوعب جميع اشكال العالم المادي وربط ذلك كله بأجرأ قفزات الخيال الوثاب . ان دانتي الذي بنى « الكوميديا الالهية » على شكل رواية من روايات المغامرات تجري أحداثها في بلاد لم ترها عين انسان ، راح يصف بدقة متناهية جميع تفاصيل رحلته ، فتبدل التربة والمنحدرات والسلالم والصخور والدروب الضيقة والممرات ، ذلك كله مرسوم وموصوف بحيث لايبقى عند القارىء شك في واقعية ماصوره الشاعر .

ندخل مع دانتي بوابة « الجحيم » حيث يجري تعذيب « المترددين » الذين لم ينضموا إلى أي حزب من الأحزاب المتصارعة ، فنرى كيف يركض هؤلاء وراء الراية عراة يلسعهم الذباب والنحل وتسيل من عيونهم الدموع الممزوجة بالدم وتزحف تحت اقدامهم الديدان المقززة ، ومنذ ذلك الوقت لانقطع لحظة عن رؤية الفظائع والمعجزات . اننا نمر عبر « الجحيم » الضيق المظلم فنرى في « مدينة دانتي » الملتهبة فرانشيسكا الجميلة ونتعرف على تفاصيل التعذيب والعاب سدنة الجحيم الشريرة ونستمع الى وصف الآلام التي تنتظر بونيفاس والأوجاع التي يتعرض لها لوتسيفير العملاق .

الحقد والألم والغضب في مدينة العناد والاثم — هذا هو الجو السائد الذي تجري فيه الأحداث والمشاهد . والظلام واللهيب الأحمر المتراقص والأشباح المتحركة في العتمة — ذلك كله واقعي وضروري من أجل وصف مركز الأرض ، وواقعي وضروري مثله ايضا اعداد مزاج القارىء وازدياد الضوء في « المطهر » حيث « لايوجد ليل ولا نهار ، لايوجد ظلام ولا نور » . بل يوجد هدوء وحزن رقيق وتحرر من عبء الذكريات الأرضية الذي يرزح تحته اسرى « الجحيم » . ان الأمل المنبعث في قلوب الموجودين في المطهر وفرحهم وهم في وسط اللهيب يتلاءم مع مزاجهم المتحمس الذي يؤكده صعودهم المستمر إلى أعلى . في بداية طريق المطهر المتعرج يرسم ملاك على جبين دانتي الحرف الأول من كلمة « اثم » سبع مرات ، غير ان الملائكة تمسح بأجنحتها هذه الحروف واحدا بعد آخر في اثناء صعوده وتطهره من الآثام .

ويمتاز تصوير « الفردوس » بالروعة والغموض ، يعكس الناعمون في الفردوس « الكلية » الالهية . انهم جميعا يشكلون « وردة » العرش ويشغلون هناك في مدرج هائل

الاتساع اماكن تناسب أعمالهم البطولية وامجادهم . وهم ، إلى جانب ذلك ، يستطيعون الظهور في المدن السماوية في القمر والمريخ والزهرة وغيرها من الكواكب .

وعلى الرغم من شدة تعقيد المادة الأدبية ووجود حشد ضخم من الأبطال يفترض معه أن تنفد وسائل الوصف وتضعف مهارة انتقاء التفاصيل ، يحس المرء دائماً بوجود بياتريشيا في مركز القصيدة . فهي التي ترسل فرجيل إلى دانتي ، وبايحاء منها يسلم فرجيل دانتي إلى ستاس في قمة « المطهر » انها تخف لمساعدته في الدقائق الصعبة ، وتقابله وسط بريق الجنة وجلالها . ولا تمنعها قدسية الموقف من التحدث في أمور انسانية تبعث أمامنا مزاج « الحياة الجديدة » والاثم الذي ارتكبه الشاعر في صباه حين اعجب بالمرأة التي عطفت عليه .

بعض الخصائص الفنية في « الكوميديا » :

تبرز خصائص فن دانتي تلقائيا عند قراءة كل مشهد وكل مقطع قراءة متمعنة . لقد اصبح بعض هذه المشاهد مكتسباً للانسانية بأسرها منذ أمد بعيد فبات مواضيع محببة لدى الرسامين والموسيقيين . ونورد هنا ، على سبيل المثال ، موضوع فرانشيسكادي ريميني .

لقد باتت موهبة دانتي الخلاقة وقدرته المدهشة على انتقاء الرمز المحدد الذي يحتاج اليه ، اشد مضاء بسبب ميل الشاعر إلى الايجاز . فحتى من خلال الترجمة يشعر القارىء بأن قوة تأثير شعره مرتبطة بأسلوبه المصقول المتوتر المضغوط . فاثارة خيال القارىء تستند إلى تحريض الشاعر له لكي يتم الحركة ويكمل الصورة ويواصل التحليل النفسي . ان ميل دانتي إلى الاختصار والتركيز يؤدي في بعض الأحيان إلى تأثيرات متميزة ، فهو ، ان لم يسبب الغموض ، يخلق انطباعا بأن الكلام لما يتم بعد . والصيغة التي يستخدمها الشاعر تقبل احيانا تفسيرين أوثلاثة وهذا مايجعل التفسيرات الموازية ممكنة على الرغم من وضوح المعنى المباشر .

هذه الخصائص في اسلوب دانتي تمنحه ابعادا متميزة تشبه الأبعاد التي يحصل عليها الرسام عن طريق استخدام الضوء والظل في رسمه . فالجزء المتبقي في الظل من الصورة يجتذب نظر المشاهد سواء أراد أم لم يرد .

مشهدان رائعان من مشاهد « الكوميديا » الخالدة :

في الدائرة الثانية من الجحيم يرى دانتي عذاب محبي اللذة . ثمة اعصار عاصف ، يرمز إلى الأهواء ، يجرف المعذبين وكأنهم أوراق الخريف المتساقطة تطاردها الريح .

ويلفت نظر دانتي ظلان يتعانقان في رقة لايفترق احدهما عن الآخر ولو للحظة من الزمن ، فيتحدث اليهما فيسمع قصة فرانشيسكا دي ريميني التي احبت أخا زوجها باولو مالاتيستا فقتل الزوج المهان الاثنين معا . من الصعب على المرء أن يجد في مثل هذه العلاقات أي تعقيد مسرحي : فرانشيسكا وباولو عشيقان يربط بينهما هوى أعمى . وقصتهما تتضمن تفاصيل محزنة ثابتة تاريخيا . وعلى الرغم من ذلك رسم دانتي صورة سامية للحب والآلام اختفت منها التفاصيل الحقيقية غير المناسبة . لقد صور دانتي هذه القصة من خلال فرانشيسكا التي لاتنفصل عن صرخات مرافقها الجياشة بالعاطفة ونشيجه المتواصل . هاهما كائنان ارضيان تماما ، كما كانا قبـــل الموت ، يعانيان آلامهما ويرشفان كؤوس المرارة . ان الزوج القاتل سيلقى جـــزاءه في الســـماء أما باولو فلن يفترق عن فرانشيسكا أبدا . هكـــذا يظهر لنا دانتي ان العاشقين يرغبان في آلامهما ويبهجهما هذا الشقاء الأبدي ماداما معا . ودانتي ، الشاعر الذي يتبع الأسلوب الجديد ، يرسم المشهد كله بمهارة ويقوده برقة وعذوبة حتى نهايته : العاشقان يتحركان بخفـــة ورشاقة ويقتربان من الشاعر كاليمامتين حين يناديهما . وأول ماتنطق به فرانشيسكا هو شكرها للشاعر على عطفه . ولكي يؤكد الشاعر ذلك الشعور بالتعاطف مـــع فرانشيسكا ، يروي القصة على لسانها أما باولو فيظل صامتا يؤيد أقوالها بنشيج مكبوت .

وينهي دانتي هذه القصة بصيغة غامضة : تروي فرانشيسكا حادثة موتها ملمحة إلى مصرعها المذل المهين . فبعد ان تحدثنا فرانشيسكا عن القبلة التي انهى بها العاشقان قراءة لانسيلوت تقول : « ولم نقرأ بعدها في ذلك اليوم » ، ماالذي يختفي وراء هذه الكلمات ؟ أيختفي وراءها غرق العاشقين في غيبوبة الحب الآثم العاصف ، أم أنهما قتلا في اللحظة التي أدرك فيها كل منهما حبه للآخر ؟ .

ثم تأتي الخاتمة : بعد أن يسمع دانتي ، الذي عرف قلبه آلام الحب ، قصة فرانشيسكا يسقط على الأرض فاقد الوعي ويلفنا من جديد صوت الاعصار الذي يجرف العاشقين في باطن الأرض المظلم ليواصلا الدوران في الجحيم إلى الأبد .

ثمة مشهد آخر لايقل عن المشهد السابق شهرة في عالم الأدب والفن ، هو ذلك الذي يرسم فيه الشاعر موت أوغوللينوديللا غيرارديسكا وأولاده الأربعة جوعا . يلتقي دانتي دانتي باوغوللينو في الجحيم فتصعقه قسوة المنظر : أغوللينو ينهش باسنانه جسم قاتله رودجيري فيرضي بذلك ، بحسب رأي دانتي ، ظمأه الدائم إلى الانتقام .

كان أوغوللينو عدوا للأسقف رودجيرى . وبعد صراع مرير أسر رودجيرى أغوللينو وقتله مع ابنيه وحفيديه جوعا .

من هنا يتضح مارمز اليه دانتي : لقد مات أوغوللينو جوعا بارادة رودجيرى وهو الآن يستمتع بالتهام جسد عدوه وقاتله . غير أن القارىء يستطيع ان يجد تفسيراً آخر : بعد اغلاق باب السجن على أوغوللينو وأولاده يسيطر عليهم شبح الموت المخيف . وينام الأب فيرى أولاده في الحلم يطالبونه بالخبز وليس لديه مايقدمه اليهم . ولا يكاد يستيقظ حتى يسمع الطلب نفسه في اليقظة فيتقلص وجهه ألما وخوفا ، لكنه يلاحظ ان التعبير نفسه يرتسم على وجوه صغاره . من الطبيعي تماما ان يكون ألم الأب قد انعكس على وجوه الأطفال ولكن المرء لايستبعد أمرا آخر وهو ان الأطفال أحسوا بخاطر اختلج عميقا في نفس الأب يدفعه إلى سد جوعه بالتهام لحم اطفاله .

ان الايجاز والعمق في اسلوب دانتي يتطلبان دراسة متمعنة . وذلك الانتقاء الصارم الناجم بصورة طبيعية عن وعي الشاعر ووفرة انطباعاته وتنوعها ، يؤكد لنا أن دانتي كان يتمتع بقدرة فائقة على الملاحظة وانه كان خبيرا متعمقا في شؤون عصره . ان التجريد الفكري والسمو الأخلاقي لم يبعدا الشاعر عن الواقع الحسي ، بل قاداه إلى الواقع الحي ليلتحم بهفيقدم لنا عملا من أخلد الأعمال التي جادت بها عبقرية الفنانين على مر العصور واسماها . (١)

---

(١) — كتب الباحثون العرب المحدثون كثيرا حول تأثر دانتي بالفلسفة الاسلامية ومضى بعضهم الى البحث عن تأثر دانتي في « الكوميديا » بكتاب الشاعر العربي العظيم ابي العلاء المعري « رسالة الغفران » .

لقد أثبت البحث في هذه المسألة تأثر الشاعر الايطالي الكبير بقصة المعراج التي ترجمت الى اللاتينية في حياته ولكن تأثر دانتي بأبي العلاء يبدو ، من وجهة نظرنا ، مستبعدا ان لم يكن مستحيلا .

اننا نكتفي بهذه الاشارة الموجزة تاركين دراسة المسألة لمادة الأدب المقارن .

القسم الثاني

الأدب الحديث

الفصل الأول

عصر النهضة

مقدمـــــة :

لايتوقف ظهور الجديد في الفن والأدب على ظهور نظام اجتماعي جديد وتوطـد سيادته ، بل ان الظواهر الجديدة في الحضارة الفنية تنشأ في قلب النظام الاجتماعي القديم وتنمو بقدر نمو القوى الاجتماعية المناضلة ضد ذلك النظام وفي سبيل قيام النظام الجديد .

وقد تكون غرسات الجديد شاحبة ضعيفة في داخل النظام القديم ، كما كان ، مثلا ، الفن المسيحي المبكر الذي نشأ ابان الحكم الروماني المطلق . غير ان التاريخ يقدم لنا امثلـة أخرى أ كملت فيها القوى الفتية الصاعدة الانقلاب الفني قبل الثورة الاجتماعية بزمن طويل مجسدة في فنها مثلاً رائعة ذات معنى تقدمي انساني شامل .

ومن الأمثلة الساطعة على ذلك كانت الثورة الفنية في عصر النهضة . كان عصر النهضة عصر تشكل العلاقات الرأسمالية في أوروبا . ولكن لابد لنا من التفريق بين رجال النهضة العمالقة بكمال شخصياتهم ونضوجها وقوتها وسعة معلوماتهم وازدهار فنهم ، وبين رجال العالم الرأسمالي المحدودين فكريا .

لقد كان رجال النهضة احفاد المدنيين والحرفيين الذين خاضوا منذ بداية القرن الحادي عشر نضالا مستمرا ضد التبعية الاقطاعية . ولكن نضال مدن القرون الوسطى من أجل الحرية انتهى ، كما نعلم ، إلى الخضوع للسلطة الملكية في كل مكان تقريبا وبانطفاء الروح الديمقراطية . ولعبت البرجوازية الناشئة دورا هاما في حياة الممالك السياسية والاقتصادية ولكنها لم تستطع خوض نضال متساو في مجالات السياسة والعلم والفن .

كانت المدن الايطالية السابقة في التحرر من سيطرة الاقطاعيين وهذا ماظهر بوضوح كبير في فلورنسا . لقد طور احفاد الأقنان ـ سكان المدن والتجار والحرفيون ـ التجارة الخارجية والصناعة وتحولوا إلى طبقة جديدة هي الطبقة البرجوازية . كانت هذه الطبقة تنظر الى العالم بعيون جديدة وتقف على الأرض بصلابة وتثق بنفسها لاسيما بعد أن صدت سياسة الأباطرة الألمان التوسعية وبقيت مالكة لبلادها . فازدادت النظرة المأسوية إلى العالم وروح العذاب وجمالية الفقر والمثل التي انعكست في فن القرون الوسطى كلها بعدا عن هذه الطبقة الجديدة وغربة . لقد نما لدى القوى الجديدة الصاعدة شعور باحترام الانسان ابن الأرض الذي يواصل مسيرته المظفرة مدركاً العالم كما هو ويعيش مباهج الحياة الدنيوية بعد أن كف عن التصوف اليائس . لم يبق الانسان في نظر القوى الاجتماعية الجديدة « غرسة ضعيفة » أو « ذبالة في مهب الريح » بل هو ، في نظرها ، بطل جاء إلى الحيـــاة ليحقق البطولات والمآثر . وآمنت هذه القوى بالبداية الخيرة في طبيعة الانسان ومجدت الفرح الأرضي وردت الاعتبار إلى طبيعة الانسان الشعورية واحست بامتلاء الحياة حتى النهاية فناضلت في مجالات البحث العلمي والتجارة والثراء وأمور المتعة .

لم يكن الثراء من نصيب جميع فئات المدن ، بل ان عمليات الفرز الطبقي وانقسام المجموعات الاجتماعية الجديدة إلى معسكرات متعادية استمرت في المدن الايطالية . فبعد اقرار دستور فلورنسا الجمهوري في القرن الثالث عشر انتشر الصراع بين الورشات التجارية القديمة والورشات الصناعية الناشئة ، وبين الورشات ككل والحرفيين الفقراء الذين لاينتظمون في ورشات . وفي نهاية القرن الخامس عشر انصبت المعارضة الفقيرة في حركة جماهيرية واسعة . ومما يلفت النظر ان هذه الحركة ثارت ضد حضارة النهضة الجديدة باتجاهها المدني وهذا دليل على أن فن العصور الوسطى بقي حتى ذلك الوقت ، أقرب إلى عالم أحاسيـــس المظلومين .

لكن ذلك لايعني ان فن النهضة لم يكن فنا شعبيا في جوهره . صحيح انه ارتبط ارتباطاً موضوعيا بالطبقة البرجوازية الصاعدة . ولكنه كان ايضا نتيجة قانونية لنضال الجماهير الشعبية ذاتها . اضف إلى ذلك أنه كان اساسا لنضوج النضال الديمقراطي الشعبي المقبل .

لقد رافقت التغيرات العميقة في البنية الاجتماعية تغيرات هامة في المجال الفكري والايديولوجي لعبت دورا هاما في تجديد حياة المجتمع الأوربي تجسدت قبل كل شيء بنشأة الجامعات وانتقال التعليم اليها وتحرر الفلسفة والعلم من تعسف آباء الكنيسة والرهبان .

كما ان حركات الاصلاح الديني لعبت دورا كبيرا في تقوية النزعة الفردية عند الناس وتحريضهم على رفض وساطة الكنيسة بين الله والانسان .

ولعل أهم الاحداث الثقافية في عصر النهضة اتصال أوروبا بالفكر اليوناني واعادة اكتشافها لأرسطو . لقد لعب اتصال الأوروبيين بالعرب المسلمين في الأندلس دورا كبيرا في تعريف أوروبا بالفكر اليوناني . فعن هذه الطريق تمت ترجمة الكثير من المؤلفات الفلسفية العربية إلى اللاتينية ، فنقل الأوروبيون من العربية مؤلفات الخوارزمي وابن سينا والكندي والفارابي واهتموا اهتماما بالغا بابن رشد واعتبروا شرحه لأرسطو اتجاها فلسفياً قائما بذاته . وتتلمذ كثير من المفكرين الأوروبيين على الفلاسفة العرب نذكر منهم دانيال موري الذي لم يجد مايرضي نهمه إلى المعرفة في باريس في منتصف القرن الثاني عشر فرحل إلى طليطلةفدرس فيها وأعجب بالعلوم العربية ثم عاد بعد ذلك ليكتب ابحاثا في الفلسفة .

وفي مطلع القرن الثالث عشر اتصل فريدريك الثاني بالعرب في صقلية والشام اثناء الحروب الصليبية واقتبس كثيرا من عاداتهم وآرائهم وكان يقرأ كتب الفلسفة بالعربية . وانشأ فريدريك الثاني في عام ١٢٢٤ مجمعا في نابولي لنقل العلوم العربية والفلسفة أضف إلى ذلك ان جامعتي « بولونيا » و « بادوا » في ايطاليا كانتا من أهم المراكز الثقافية التي نشرت الثقافة الاسلامية . لقد انتشرت الثقافة العربية الاسلامية عن طريق هاتين الجامعتين في انحاء أوروبا وظلت سائدة حتى القرن السابع عشر .

ان المخطوطات المكتشفة حديثا تثبت ان ترجمات ارسطو كانت تحوي احيانـــا ثلاثة أعمدة متوازية : عمود باللغة العربية وآخر باللاتينية والثالث باليونانية .

ولكن الأوروبيين لم يكتفوا بوساطة المسلمين بل توجهوا مباشرة إلى الفكر اليوناني فترجموا ارسطو إلى اللاتينية ودرسوه دراسة جيدة .

رأي في مسألة الاهتمام بالحضارة القديمة :

ثمة مسألة تثار في معرض الحديث عن عصر النهضة هي مسألة الاهتمام بالحضارة القديمة ، فيصور بعضهم هذا الاهتمام وكأنه أحد اسباب النهضة الأساسية .

صحيح ان الاهتمام بالحضارة القديمة نما نموا لامثيل له ولا سيما في ايطاليا التي حافظت إلى حد ما على تقاليد وبقايا هذه الحضارة . ولكن ذلك لم يحدث لأن الايطاليين تذكروا تلك الحضارة بعد قرون طويلة من « البربرية » . فمثل هذا التصور وحيد الجانب ولا يستطيع الصمود امام اية مناقشة منطقية . ذلك ، لأن الاهتمام بالحضارة القديمة كان ، في الواقع ، نتيجة لتطور الحضارة الجديدة اكثر من كونه سببا لها . ففي ايطاليا في المرحلة الجديدة تماما ، وفي ظروف النظام الاجتماعي الجديد ، تكونت ظروف اجتماعية تشابهت عبر القرون الكثيرة مع ظروف ازدهار اثينا القديمة . لقد اصبحت المدن الايطالية (مدناً — دولا) من نوع معين . وكانت مستقلة وديمقراطية نسبيا ، بغض النظر عن نشوء ظلم الأسر الغنية . وكانت لها ادارة منتخبة وعلاقات تجارية واسعة . وكان يسودها جو متوتر من الصراع السياسي . كما أن هذه المدن ناضلت من أجل الحصول على استقلالها والدفاع عنه ، وفاخرت به وقدرت الشجاعة الوطنية تقديرا كبيراً وسادت بين مواطنيها روح المواطنة والمبادرة الاجتماعية . ترى ، ألا يشكل هذا كله دافعا قويا يدفع رجالات عصر النهضة إلى الاهتمام بالحضارة القديمة ؟

ان عصر النهضة لم يكن عصر العودة إلى الحضارة الرومانية أواليونانية بل كان عصر اكتشاف العالم والطبيعة والانسان . وقد انصب تعطش انسان عصر النهضة للمعرفة في قالب المعرفة الفنية قبل كل شيء ، في قالب معرفة العالم معرفة مركبة كاملة لاينفصل فيها الفكر التحليلي عن العاطفة المباشرة .

أما علم العصر الحديث فبدأ طريقه بالاتحاد الوثيق مع الفن . وكان الفن هو الرائد الباسل الذي تقدم الركب . واذن فان الشعراء والمفكرين والرسامين هم عمالقة عصر النهضة . ومن أوائل هؤلاء العمالقة كان بوكاتشو .

الادب الايطالي في عصر النهضة

بوكاتشـــو :

ولد جوفاني بوكاتشو في أواسط عام ١٣١٣ إما في فلورنسا واما في تشيرتالدو . ونحن لانعرف شيئا يذكر عن طفولته . وفي أواسط العشرينات من القرن الرابع عشر نقله ابوه إلى نابولي وسعى لتعليمه التجارة أوالقانون .

درس جوفاني بوكاتشو في نابولي اللغة اليونانية والأدب القديم واستطاع ، عن طريق اصدقائه الشعراء والعلماء ان يدخل بلاط الملك روبرت .

يبرز في أعمال بوكاتشو الأولى تأثير تصورات العصور الوسطى والشعر البروفينسالي (قصيدة « فيلوستراتو » ، ١٣٣٨) . ولكن روايته « فياميتا » (١٣٤٣) رواية نفسيةوواقعية مكتوبة بروح عصر النهضة .

في عام ١٣٤١ عاد بوكاتشو إلى فلورنسا وشغل في المدينة مكانة بارزة فقام بمهمات دبلوماسية واشتهر بمعارفه العلمية وانسأنيته وكتب في فلورنسا عدة أعمال باللغة اللاتينية والقى محاضرات حول شعر دانتي .

ولكن افضل مؤلفات بوكاتشو واشهرها كتابه « ديكاميرون » (١٣٥٠ — ١٣٥٣) وهو مجموعة تتألف من مئة قصة ، حكاية . لقد كان الدافع الظاهري لكتابة « ديكاميرون » انتشار « الموت الأسود » ، الطاعون الذي فتك بفلورنسا في عام ١٣٤٨ . وفيه يحدثنا الكاتب عن سبع سيدات وثلاثة شبان أقاموا في منزل في الضواحي هربا من الكارثة . وراح كل واحد منهم يروي حكاية يوميا مدة عشرة أيام (من هنا جاء الاسم « ديكاميرون ») .

ان ابطال قصص بوكاتشو اقطاعيون وتجار ورهبان واطباء وأناس بسطاء . ويرسم لنا بوكاتشو في هذه القصص صورة ساطعة عن المجتمع المعاصر له . انه يسخر من المعجزات الغامضة التي تدعيها الكنيسة الكاثوليكية لنفسها ومن فساد الرهبان وانانيتهم وتطفلهم ويمجد الحب ويدعوا إلى الاستمتاع بالحياة . وقد مات بوكاتشو في عام ١٣٧٥ .

ديكاميرون :

يبدأ كتاب بوكاتشو « ديكاميرون » بوصف رائع للطاعون . لقد كان بوكاتشو في عام ١٣٤٨ في فلورنسا ورأى « الموت الأسود » بأم عينه . وهو يشير إلى ذلك صراحة في كتابه . ولكن بوكاتشو لم يصور الطاعون كمؤرخ بل وصفه بعيني فنان عظيم . الطاعون في « ديكاميرون » ليس حقيقة من حقائق الواقع فحسب ، بل هو ايضا صورة واقعية كبيرة الحجم لحالة العالم المتأزمة ابان انتقاله من العصور الوسطى إلى عصر النهضة . وهذا الفهم لصورة الطاعون يعطي ، في رأينا ، مفتاح فهم الكتاب كله .

يبدو « ديكاميرون » من حيث الحبكة القصصية وكأنه جمع للحكايا التي وجدت من قبله . ولذا فان علماء غربيين معاصرين كثيرين يرون في « ديكاميرون » « مجموعة » من

الأفكار والنظرات الجمالية ، التي كانت في القرون الوسطى ، وهي تشبه من وجهة نظرهم ، ماحوته « الكوميديا الالهية » بالنسبة إلى تلك القرون . ويمضي البعض منهم قدما فيجد في بنية كتاب بوكاتشو « فن العمارة » القوطي الذي كان سائدا في العصور الوسطى . ولكن بنية « ديكاميرون » بالذات توضح أكثر من أي شيء آخر انهيار فن العصور الوسطى وحلول النظرة الانسانية محل النظرة اللاهوتيه وهارمونية الحرية الفردية محل هارمونية الضرورة الميتافيزيقية . ان قصص الماضي لم ترد في « ديكاميرون » الا لكي يدحض فهمها السابق وتعطى فهما جديدا . فالمهم في « ديكاميرون » ليس الحكايا القديمة وانما الأفكار الجديدة .

والاطار الذي يعرض فيه كتاب « ديكاميرون » معقد مزدوج ، تشكل « أنا » الكاتب فيه الطبقة الأولى . ان الفردية تبرز مباشرة مبدأ جديدا في التفكير والابداع الفني ، اذ يبدأ « ديكاميرون » بمقدمة غنائية يتحدث فيها بوكاتشو عن حبه ، وينتهي الكتاب بخاتمة على لسان الكاتب . أضف إلى ذلك ان بوكاتشو ، في اليوم الرابع ، يخرق بجرأة الشروط التي وضعها فينحي جماعة « الديكاميرون » ويروي لنا مباشرة « حكاية الأوزات » ويناقش نقاده مطورا من خلال النقاش نظرية النثر الحديث . وهكذا فان الطريقة الفنية الجديدة في « ديكاميرون » لاتتكون من الداخل فحسب ، بل ويجري تأسيسها نظريا في أثناء تأليف الكتاب .

ونظرية الأدب التي صيغت في « ديكاميرون » هي نظرية عصر النهضة الانسانية الواقعية . لقد اصبح بوكاتشو أول كاتب واقعي عظيم في عصر النهضة لا لأنه صور الجانب المادي من الواقع تصويرا صادقا بكل تفاصيله وأوصافه الحسية ، وانما وقبل كل شيء ، لأنه قدم تفسيرا فنيا كليا لتجربة الحياة الانسانية . وكأن نشوء الطريقة الفنية الجديدة في « ديكاميرون » نتيجة هذه النظرة الجديدة الشاملة إلى العالم ، النظرة التي لم تكن موجودة عند تجار فلورنسا ، بل عند المثقفين الانسانيين الذين لعبوا دورا معينا في الثورة الايديولوجية في عصر النهضة .

وتتجسد النظرة الجديدة الشاملة إلى العالم تجسدا فنيا ممتازا في الطبقة الثانية من « ديكاميرون » . والصورة الفنية التي تتجسد بواسطتها هي صورة مجتمع الرواة في الكتاب .

توجد بين رواة القصص في « ديكاميرون » وبين « أنا » الكاتب علاقة واضحة وثيقة . فأصوات الرواة متشابهة جدا لأن جميع الرواة يشبهون بوكاتشو نفسه والأسماء التي

يطلقها الكاتب عليهم تكاد تكون جميعها اسماء الكاتب الأدبية المستعارة أواسماء أبطال أعماله المبكرة ، ولكن ذلك لايعني اننا نستطيع ان نطابق بين هؤلاء الرواة وبين شخصيــة الكاتب نفسه مطابقة تامة . فالرواة في « ديكاميرون » يشكلون من ، وجهة نظر بوكاتشو ، مجتمعا انسانيا « عاديا » و « طبيعيا » في انسانيته وهو يقابل في الكتاب المجتمع الذي يجتاحــه الطاعون .

ليس « ديكاميرون » وليمة في زمن الطاعــون ، كما كان يسميه الباحثون في أحيان غير نادرة . صحيح ان بوكاتشو يذكر في معرض وصفه لفلورنسا التي اجتاحها الطاعون ، الولائم ، ولكنه لايفعل ذلك الا لكي يشير إلى أن أولئك الذين كانوا غارقين في الولائم واللهو ، الخائفين الضالين الآن يطاردهم الطاعون ، انما عاشوا حياة « بهيمية » . هكذا يصبح الطاعون في « ديكاميرون » رمزا لانهيار العالم القديم وتفسخه . اما مجتمع الرواة في الكتاب فينشأ بنتيجة الرغبة في تخطي فوضى ذلك العالم وبهيميته ، وفي معارضته بانسجام « الانسان الطبيعي » الجديد وحريته . والرواة لايهجرون فلورنسا المطعونة ويفرون إلى الضواحي وحسب بل هم يعيدون في الحال تثبيت العلاقات الانسانية والاجتماعية التي دمرتها رهبة الموت . ويصل بهم الأمر حد صياغة مايشبه الدستور لأن التنافر والفوضى من علائم الموت في نظر هؤلاء الناس الذين ينتمون انتماء كاملا إلى عصر النهضة . أساس دستور « ديكاميرون » الحرية ، أما غايته فهي التمتع بمباهج الحياة : الملوك والملكات ينصبون يوميا في « ديكاميرون » وهكذا فدولة « ديكاميرون » ليست ملكية مستبدة وليست جمهورية عادية ، انها جمهورية للمثقفين والشعراء ذوي النزعة الانسانية .

والرواة الذين يستمتعون في « ديكاميرون » بالاحاديث والروايات والأشعار يواصلون العيش عيشة اجتماعية منسجمة . انهم يعيشون في توافق وانسجام مع الطبيعة الجميلة البهيجة التي يشغل وصفها مكاناً بارزاً في الطبقة الثانية من اطار الكتاب وهذه الطبيعة تحدد اجتماعياً مجتمع الرواة مقابلة بينه وبين مجتمع القرون الوسطى الذي تفوح منه رائحــة الطاعــون . و لحديقة المعطرة التي تولد فيها حكايا « ديكاميرون » تثير لدى الرواة خواطر ذات مغزى ، فقد اجمع الجميع على أن الجنة ، لو كانت ممكنة على الأرض ، لجعلت شبيهة بتلك الحديقة . واذن فبوكاتشو كان يحلم بالجنة على الأرض . ان جمهوريــة « ديكاميرون » هــي أول « اوتوبيا » في ادب عصر النهضة .

ليس صحيحا مايراه بعض النقاد من ان هدف مجتمع « ديكاميرون » الأساسي هو قضاء الوقت على نحو ممتع . فحتّى لهو الرواة قيم ايديولوجيا ويتسم بالجدية . ان أهم عناصر حياة مجتمع « ديكاميرون » عملية رواية الحكايا ومناقشتها . وحكايا « ديكاميرون » تختلف عن حكايا ومواعظ العصور الوسطى ، انها ليست تعليمية ولا تسعى إلى أية أهداف غير جمالية . ولكن الاعتقاد بخلوها من الفائدة خطأ فاحش فظ . صحيح ان حكايا « ديكاميرون ليست مواعظ ولكنها ذات قيمة تربوية كبيرة من وجهة نظر عصر النهضة . وهذه القيمة تأتي من واقعيتها ، فالغاية من روايتها لاتوجد خارجها ، بل هي في ذاتها لأن الرواة يهتمون بالحياة الواقعية المستقلة عن أي عالم غيبي . وتبدأ هذه الحكايا ، عادة ، بالاشارة إلى « واقعة حقيقية » أو إلى رأي شائع يحتاج إلى معالجة وفهم اجتماعيين . ولا يقوم الراوية بعد ذلك بانتقاء الحجج والبراهين انتقاء تعسفيا ولا ينتزع الواقعة من مجرى الحياة المرتبطة به بل يخضع الواقع المحيط بالانسان إلى تحليل موضوعي مبرمج وجمالي في الوقت نفسه . الحياة نفسها هي المعلم في « ديكاميرون » ، وهي تعلم فن الحياة لافن الموت كما كان يفعل الواعظون في القرون الوسطى . وفي مجرى تحليل الواقع في « ديكاميرون » ينشيء بوكاتشو عالما جديدا وانسانا جديدا وأدبا جديدا . ان « ديكاميرون » ليس مجرد « أوتوبيا » بل هو « رواية تربوية » من نوع خاص .

لقد انشأ بوكاتشو عالمه الجديد حسب خطة صارمة مدروسة جيدا . ففي تعاقب الأيام في « ديكاميرون » انسجام وقانونية ، وفيه تعبير عن الحرية الانسانية في الوقت نفسه .

ليس صحيحا اعتبار « ديكاميرون » كتابا نقديا هجائيا . فالهدف الأساسي بالنسبة إلى بوكاتشو كان تأكيد المثل الجديدة ، في نظره ، تأكيد مثل الحب وعظمة النفس والعقل والشجاعة والجمال . ولكن تأكيد هذه المثل الانسانية جرى عبر صراع مستمر متوتر ضد ايديولوجية القرون الوسطى التي كانت تقاوم الانهيار بشراسة ، وهذا هو بالذات ماجعل بوكاتشو يلجأ إلى الهجاء والنقد الاجتماعي .

ان الواقع مصور في « ديكاميرون » بموضوعية . ولكنه ليس مصورا بموضوعية زائفة . فلم يثبت بوكاتشو في كتابه انهيار اسس النظام القديم التي كان تعفنها ووهنها باديا للعيان منذ حكايات اليوم الأول ، بل أكد حق الشخصية الانسانية في الخروج على اطر ذلك النظام القاسية الضيقة . لقد بقي مبدأ التقسيم الطبقي قائما في « أوتوبيا » بوكاتشو ،

ولكن الدور الأول في « ديكاميرون » لم يكن مسندا إلى طبقات العصور الوسطى وأسرها النبيلة بل إلى الانسان الواقعي ابن الأرض ، الذي كان باستطاعته الارتقاء فوق وضعه الاجتماعي (الخباز تشيستي) أو الانحدار دون ذلك كما حدث لملك قبرص الذي وبخته احدى السيدات الغسقونيات .

ان ابطال « ديكاميرون » الذين يجتاح الطاعون عالم العصور الوسطى من حولهم لايعرفون التشاؤم . فالضحك الذي يرن متخللا احاديثهم ضحك مرح حيوي ، انه الضحك الذي يودع به المجتمع الانساني الجديد مجتمع العصور الوسطى المحتضر .

ولكن الكاتب لايكتفي بالضحك على الماضي ، بل هو يؤكد في آخر كتابه تلك المثل الجديدة التي تضمن ، من وجهة نظره ، حياة خالدة للانسان وللانسانية بأسرها .

لقد لاقى « ديكاميرون » نجاحا كبيرا في القرن الرابع عشر ، ولكنه كان نجاحا سطحيا وغير عميق الجذور ، فالمثقفون الانسانيون لم يفهموا « ديكاميرون » فهما صحيحا في عصره . وانقضت مئة عام ، على الأقل ، قبل أن تصبح افكار مجتمع « ديكاميرون » ولغته واساليبه ، افكار النثر الايطالي الحديث ولغته واساليبه . لقد سبق بوكاتشو في « ديكاميرون » عصره بل تجاوز نفسه أيضا .

الأدب الفرنسي في عصر النهضة

مقدمـــــة :

نشأ الأدب الفرنسي في جنوب فرنسا خلال القرن الحادي عشر . ولكن اللغـــة الفرنسية لم تكن موحدة آنذاك ، اذ كانت هناك عدة لغات أهمها لغة أهل الشمال ولغة اهل الجنوب . غير ان امراء باريس مالبثوا أن سيطروا على فرنسا ونشروا لغتهم في أرجـــاء البلاد كلها .

جماعة البليــــاد « الثريا » :

لقد ظلت اللغة اللاتينية قائمة حتى القرن السادس عشر الى جانب الفرنسية . وواجه الأدب الفرنسي صعوبات تتمثل في تقليد الشعراء اللاتين والتمسك باللغة الفرنسية الفقيرة ثقافيا . وتصدى لهذه الصعوبات جماعة من الشعراء في القرن السادس عشر عملت على اغناء اللغة الفرنسية والنهوض بها لتحمل مفاهيم الثقافة الجديدة . عرفت هذه المجموعة باســم « البلياد » وكان من أشهر شعرائها رونسار الذي جدد في أوزان الشعر الفرنسي وفي مفردات اللغة ، وكان متأثرا بهوراس تأثرا كبيرا . ومن شعراء البلياد أيضا « دي بيليه » .

دافعت جماعة « البلياد » عن اللغة الفرنسية دفاعا شديدا فرفضت تفوق لغة على غيرها من اللغات تفوقا الهيا لأن اللغات من صنع الناس . وأكد شعراء هذه المجموعة على أن حب الوطن يفرض خلق أدب مناسب باللغة المحلية وعلى أن اللغة الفرنسية الحية أغنى بالنسبة إلى الفنان من اللاتينية البكماء المدفونة تحت الصمت منذ سنين طويلة ، وانها رقيقـــة وموسيقية إلى حد تستطيع معه منافسة اللاتينية . كما دعا هؤلاء الشعراء إلى اغناء اللغة بمفردات من اللهجات الدارجة ومن اللغة الفرنسية القديمة وباشتقاق كلمات جديدة شريطة أن يقوم بهذا العمل معلم يرتضيه الشعب .

غير أن جماعة البلياد مالبثت أن تفرقت واضمحلت في أواخر القرن السادس عشر ولم تعد افكارها إلى الظهور الا في القرن التاسع عشر وعلى يد الحركة الرومانتيكية .

رابليـــــه :

ولكننا عندما نتحدث عن الأدب الفرنسي في عصر النهضة نعني ، قبل كل شيء ، النثر الذي كان أعظم ممثليه الفنان الفرنسي رابليه .

ان رابليه أعظم فنان في النهضة الفرنسية ، بل لعله من أعظم كتاب فرنسا عـلى الاطلاق ومن أكـبر انسانيي النهضة الأوروبية عمومـا . ولد رابليه في عـام ١٤٩٤ في شينون وكان ابوه موظفا في القضاء . وفي عام ١٥١٠ دخل الدير الفرانسيسكاني في فونتين — ليكونت حيث ظل راهبا حتى عام ١٥٢٤ . ووصل في العلوم الدينية إلى مرتبة قسيس . غير أن رابليه الشاب لم يكن ميالا إلى عمله الكنسي بقدر ميله إلى طلب المعرفة . فانكب على دراسة اللاتينية ثم اليونانية وقرأ افلاطون وتراسل مع غليوم بوديه زعيم الانسانيين الفرنسيين آنذاك . وأدى ذلك كله إلى اغضاب الرهبان فانتزعوا منه الكتب اليونانية التي لم يحصل عليها الا بشق النفس .

واستطاع رابليه فيما بعد ، بمساعدة الأصدقاء ، الحصول على اذن بالانتقال إلى مطرانية مالييز حيث عاش تحت رعاية اسقفها دي استيساك مواصلا دراسته للفلسفة اليونانية والعلوم الطبيعية . وفي عام ١٥٢٨ حصل رابليه على اذن بالانتقال إلى باريس وهناك تابـع دراسته . ولكنه مالبث في باريس أن تخلى عن صنعته الدينية وراح يتابع مسيرته طليقا إلى هدفه ، مستفيدا من الظرف السياسي الناجم عن هزيمة فرانسيسك الأول أمام كارل الخامس ملك اسبانيا وقائد الرجعية الكاثوليكية في القارة الأوروبية ، وتقرب الملك الفرنسي مـن الأمراء البروتساتنتيين الألمان . ففي عام ١٥٣٠ انتقل الى مونبيليه حيث القى محاضرات شرح فيها فلسفة هيبوقراط وعاش على دخله كطبيب تارة وكقسيس تارة اخرى . وعمل في عام ١٥٣٢ طبيبا في مستشفى كبير في ليون . وفي عام ١٥٣٤ سافر إلى روما بصفة طبيب مرافق لبعثة الملك فرانسيسك . ونال درجة الدكتوراه في مونبيليه في عام ١٥٣٧ وفي عام ١٥٣٨ أصبح من حاشية الملك فرانسيسك عند لقائه بكارل الخامس . وما بين عامي ١٥٤٠ — ١٥٤٢ عاش في امارة بيمونت وفي عام ١٥٤٧ زار ايطاليا في بعثة جديدة حيث أقام حتى عام ١٥٤٩ .

في نيسان من عام ١٥٥٢ وقع الملك الصلح مع البابا واختفى رابليه . ولم تفلح الأبحاث التي جرت حتى الآن في تحديد ملامح فترة اختفائه . وكل مانعرفه ان هذا الكاتب العظيم توفي في باريس في النصف الثاني من عام ١٥٥٣ .

هذه لمحات من حياة هذا الكاتب العظيم موجزة في سطور قليلة . غير أن نظرة سريعة الى هذه السطور تعطينا تصورا عن الحياة العاصفة التي عاشها رابليه وتساعدنا على ايجاد العلاقة الوثيقة بين ابداعه الأدبي وبين عصره ، عصر الصراع على السلطة بين البابا والملك الفرنسي ، وعصر تفتح ميل الفرنسيين إلى المعرفة والتخلص من سيطرة آباء الكنيسة .

في عام ١٥٣٣ ظهر الى النور الجزء الأول الذي أصبح ثانيا فيما بعد من ملحمة رابليه الخالدة « غاراغانتوا وبانتاغروئيل » بتوقيع مستعار وكان بعنوان « أعمال بانتاغروئيل الشهير الفظيعة المخيفة وبطولاته » . ومنذ ذلك الحين واصل رابليه نشر اجزاء كتابه الخمسة كلما اتيحت له فرصة ذلك الى أن اختفى في عام ١٥٥٢ . ونحن لن ندهش ، بعد ان عرفنا ظروف حياة هذا الكاتب الانساني ، اذا علمنا أن كل جزء من أجزاء ملحمته الرائعة كان يدان ويمنع من قبل الرجعية الكنسية والسلطة الملكية بعد ظهوره . ولكننا لانستطيع الا أن نعجب من حيوية الكاتب واصراره وانسانيته التي لاحد لها .

« غارغانتوا وبانتاغروئيل » :

ماهي المسائل التي عالجها رابليه في كتابه وكيف فعل ذلك ؟ في الجزء الأول الذي ذكرناه قبل قليل يهاجم من خلال صياغة اسطورية مقنعة الكنيسة الكاثوليكية والواعظين ويسخر حتى من البابوات مؤكدا باستمرار على أن مواعظ الانجيل يجب ان تلقى ببساطة وطهارة وكمال كما عند البروتستانتيين قبل ظهور كالفن . ولكن أهم مافي هذا الكتاب هو رسالة غارغانتوا الى ابنه التي يدونها رابليه في الفصل الثامن من كتابه والتي تعد بحق بيان النهضة الفرنسية ونشيد المعرفة الجديدة والتنوير الجديد . غير أن نظرة رابليه إلى العالم لم تكن في تلك الفترة قد تكونت تماما . ولذا يجد المرء بعض الثغرات والتلميحات التي توحي بأن الكاتب لم يقل كل ماأراد قوله إما لكون الظروف غير ملائمة له وإما لكون المادة اللازمة غير متوفرة لديه .

نشر رابليه بعد عودته من ايطاليا في عام ١٥٣٤ ، الكتاب الثاني من ملحمته بعنوان « قصة الحياة الفظيعة التي عاشها غاراغانتوا العظيم والد بانتاغروئيل » الذي قدر له ان يصبح الكتاب الأول في هذه الملحمة ويزيح « بانتاغروئيل » الى المكان الثاني . وفي هذا الكتاب يعود رابليه لمناقشة المسائل المطروحة في الكتاب الأول كما يطرح الى جانب ذلك عددا من المسائل الجديدة . وأهم هذه المسائل في نظرنا ثلاث هي :

١ ـ تربية غارغانتوا ،

٢ ـ الحرب بين الملك بيكروهول والملك غرانغوزي ،

٣ ـ دير تيليم .

١ـ تربية غارغانتوا :

أوكل الملك غرانغوزي تربية ابنه غارغانتوا إلى مدرسين ورهبان من طراز مدرسي السوربون ، وكان هؤلاء من رجالات الثقافة القديمة والعلم القديم يصرفون اهتمامهم كله الى حفظ النصوص القديمة دون أية عناية بمحتوى الثقافة التي يقدمونها . وقد ارغموا غارغانتوا على حفظ كل مافي جعبتهم من الألف باء حتى الأبحاث الفلسفية ، فكان باستطاعته تكرار ذلك كله دون تلعثم ودون أي اهتمام بمعنى مايقول . وهكذا لم يتعلم الطفل شيئا . فانتزعه ابوه من ايدي هؤلاء وأوكل امر تربيته الى اناس من طراز آخر ، إلى معلمين يحملون افكار عصر النهضة . هنا يكشف رابليه بصيغة ساطعة عن مثله التربوية .

لقد لعب علم التربية دورا هاما في ثقافة عصر النهضة ، اذ كان من المهم بالنسبة إلى رجالات النهضة الذين انشؤوا ثقافة جديدة ان يمتلكوا وسيلة قادرة على اعداد الانسان الجديد منذ طفولته لتقبل الثقافة الجديدة . ولم تكن الأفكار التربوية التي عرضها في روايته عرضا فنيا ساطعا إلا تجسيدا وتكرارا لأفكار الانسانيين الايطاليين وغيرهم من ممثلي الاتجاه الانساني الأوروبي .

وضع رابليه في اساس التربية الاجتماعية مبدأين :

١ـ لايجب أن يتلقى الانسان ثقافة ذهنية فحسب ، بل يجب ايضا أن يحصل على تربية بدنية فالعقل والجسد يجب أن يتطورا معا تطورا متوازيا ومنسجما .

٢ـ لايستطيع أي نظام للتربية أن يحقق النجاح مالم تتخلل فترات الدراسة فترات استراحة . وأفضل نظام تربوي هو ذلك الذي لايحس فيه الأطفال متى تنتهي الاستراحة ومتى تبدأ الدراسة .

لقد صاغ رابليه هجومه على المدرسة القديمة وعلى السوربون بصيغة النقد والسخرية فاستطاع أن يوجه ضربات قاتلة إلى خصوم التقدم الأغبياء العاجزين مسلطا عليهم عبقريته الفذة الكاملة في التصوير الكاريكاتوري والمبالغة .

٢ ـ الحرب بين الملك بيكروهول والملك غرانغوزى :

انهى غارغانتوا تعليمه في باريس وآن أوان ذهابه . ولكنه أسرع في مغادرة باريس وبالعودة إلى وطنه بسبب الحرب التي نشبت بين ابيه والملك بيكروهول حاكم المملكة المجاورة الذي استغل سببا تافها لشن الهجوم وبدء الحرب .

ان رابليه يعرض علينا في الحقيقة آراءه السياسية عندما يحدثنا عن هذه الحرب . من هو بيكروهول ؟ انه ملك اقطاعي نموذجي من الطراز القديم يعتمد القوة ولا يعترف بأية قوانين أوقواعد . لقد انهزم بيكروهول في النهاية وتحطم جيشه . غير أن المسألة لاتنحصر في الحرب ولا في الجيوش والمعارك التي يصفها رابليه بل في صورة الملكين النقيضين : بيكروهول البربري وغرانغوزى النبيل المهتم بشؤون مملكته ورعيته . ان رابليه يسخر من الاثنين ولكن سخريته من الملك البربري أشد وأقسى من سخريته من الملك الآخر . ومعنى هذه السخرية هو أن للممالك الأوروبية المعاصرة صفات كثيرة تستحق السخرية والنقد ، وليس في أوروبا أي نظام ملكي يستحق أن يكون مثالا يحتذى به . ان رابليه لايصور لنا في كتابه نموذج الملك المثالي بل يكتفي بلمحات توحي الينا انه كان يرى في بطليه غارغانتوا وبانتاغروئيل بعض صفات ذلك الملك النموذجي .

٣ ـ دير تيليم :

ينتقل رابليه بعد ذلك بسهولة من المثل السياسية إلى المثل الاجتماعية التي يجسدها في صورة ديرتيليم .

لقد قام الراهب الأخ جان ببطولات عظيمة في الحرب ضد بيكروهول . وعندما سئل عما يريد لقاء ذلك تمنى أن ينشأ له دير لايشبه أيا من الأديرة الموجودة . وهكذا انشىء له دير تيليم الذي كان يختلف في كل شيء عما عداه من الأديرة :

١- كانت الكنيسة ركنا أساسيا في كل دير أما في الدير الذي يصوره رابليه فلا توجد كنيسة .

٢- في الأديرة يوجد نظام صارم وفي دير تيليم لايوجد أي نظام .

٣- في الأديرة تقسيم زمني متوازن للأعمال ، وفي تيليم يجري توزيع الأعمال حسب الحاجة وراحة ساكني الدير .

٤- في الأديرة الأخرى يقبل المشوهون فقط ، أما في دير تيليم فلا يقبل غير الجميلين ذوي البنية القوية والشباب من الجنسين .

٥- في الأديرة الأخرى يقوم الرهبان بأداء طقوس الحكمة والزهد والطاعة أما في تيليم فكل راهب يستطيع أن يتزوج وان يكون غنيا ويعيش حرا ، ولكل ساكن في الدير الحق في أن يذهب منه متى يشاء . ان اساس النظام في الدير الذي صوره رابليه هو: أفعل ماتشاء . لك الحرية المطلقة . لا للعمل الالزامي . نعم للوجود الهادىء المشرق . ماالذي أراد رابليه قوله في هذه الصورة ؟ .

لم يكن مفهوم الحرية معروفا في القرون الوسطى . اما مفهوم الحرية الذي دافع عنه انسانيو النهضة الايطالية فكان يعني حرية الشخصية الانسانية . لقد برهن الانسانيون على ان الانسان لايحتاج في عواطفه وافكاره واحاسيسه ومعتقداته إلى أية حماية . وبرهنوا على أن الانسان يجب أن يعيش ويفكر كما يشاء دون أن تتحكم فيه أية ارادة غريبة عنه . ولكن رابليه انشأ صورة مجموعة كبيرة من الناس يعيشون حياة خالية من الاكراه . وما دامت هذه الحياة ممكنة في دير تيليم فانها ممكنة أيضا في المدينة والمجتمع والدولة . ان مانجده عند رابليه ليس فوضوية بل هو نضال ضد نظام القهر الذي عاش في ظله المجتمع الاقطاعي والذي كان محتوى حياة ذلك المجتمع .

بانـــورغ :

في عام ١٥٤٦ أصدر رابليه الكتاب الثالث من روايته بعنوان « أعمال بانتاغروئيل الطيب البطولية وأقواله » . وقد صدر هذا الكتاب في وقت شرعت السربون تشحذ أظافرها للانقضاض على رابليه . لذا جاء الكتاب خاليا نسبيا من التهجم على الكنيسة والسربون ، بل ان الكاتب تملق رجال الدين في هذا الكتاب تملقا خفيفا مادحا « نضالهم ضد الهرطقة »

وغرسهم « الايمان الكاثوليكي الحق في قلوب الناس » . لقد كان رابليه في تلك الفترة يحتاج إلى التهادن مع السربون ومع رجال الدين أو تحييد هذين المعسكرين على الأقل لأن الصلح معهما كان امرا بعيد المنال .. فجاء الكتاب الثالث باحداثه وخطة عرضه ثمرة لجهود رابليه الحذرة .

يستطيع المرء أن يطلق على الكتاب الثالث اسم « بانورغ » لأن صديق بانتاغروئيل هذا يتقدم إلى المقام الأول فيه بحيث تحدد رغبته الجارفة في الزواج احداث الكتاب كله . ان بانتاغروئيل يتحول هنا إلى خلفية للأحداث ، فهو موجود دائما وهو قوي وضخم وقليل الحركة . ولكن الذي يحرك الأحداث ليس اهتماماته وانما اهتمامات بانورغ . وقضية زواج بانورغ تمنح رابليه فرصة يعرض فيها كنوز معارفه الأدبية والفلسفية والحقوقية والعلمية . وتنمو عنده مسألة الزواج لتصبح دراسة شاملة للعلاقة بين الرجل والمرأة وتحليل دور المرأة الاجتماعي والحضاري .

يتوجه بانورغ ، بناء على رأي بانتاغروئيل ، إلى الطبيب والفيلسوف ورجل القانون طلبا للنصح . ويسأل قبل ذلك الفلكي والشاعر ثم يرحل إلى الصين ليسأل حكماءها النصيحة . ذلك كله مكن رابليه من رسم صور فنية رائعة كثيرة للغباء الانساني وخاصة عند الفلاسفة المزيفين انصار العلم القديم .

ولكن الحذر لم ينفع رابليه ولم يحم كتابه الثالث من نقمة السوربون التي حلت عليه كما حلت على الكتابين السابقين . كانت الفترة عصيبة ومحاكم التفتيش تعقد في كل مكان ، بل ان صديقاً من اصدقاء رابليه القدامى ومناصريه الفكريين هوايتين دوليه حرق في عام ١٥٤٦ في ساحة موبير في باريس . وفي العام نفسه مات الملك فرانسيسك الأول وتولى الحكم الملك هنري الثاني ورأى رابليه ان من الحكمة الاختفاء من باريس ولو الى حين فسافر الى ايطاليا .

الكتاب الرابع :

عاد رابليه من ايطاليا في خريف عام ١٩٤٩ ، كما ذكرنا من قبل ، وفي عام ١٥٥١ حصل على وظيفة في ميدون قرب باريس ذات دخل لابأس به وذلك تقديرا من الملك هنري الثاني لخدماته . وفي عام ١٥٥٢ سمح الملك لرابليه بنشر الكتاب الرابع من روايته الملحمية .

لقد كانت الفرصة مؤاتية لرابليه فعاد في هذا الكتاب يشن هجماته النقدية الساخرة على « العداء للطبيعة » الذي ينجب في نظر رابليه ، « اطفالا يسيرون وأرجلهم إلى أعلى ورهبانـــا وواعظين وغير ذلك من العجائب البشعة المناقضة للطبيعة » .

نفذ رابليه طعناته الساخرة المميتة ببراعة فنية عظيمة . ولكن عمله وموهبته لم يعودا عليه بالفائدة . فكتابه الرابع ظهر في شباط من عام ١٥٥٢ وفي نيسان من العام نفسه تصالح الملك مع البابا . ولعل رابليه كان على علم بذلك ، لذا قرر الاختفاء قبل ظهور الكتاب . ان هذا الافتراض ، لو صح ، يلقي ضوءا على اختفاء رابليه الغامض منذ شباط عام ١٥٥٢ وحتى وفاته في النصف الثاني من عام ١٥٥٣

الكتاب الخامس :

بعد وفاة رابليه ، وبالتحديد في عام ١٥٦٤ ، ظهر الكتاب الخامس من رواية « غاراغنتوا وبانتاغروئيل » ، ولكن رابليه لم يؤلف منه على مايبدو ، سوى بعض الفصول والمقاطع المتفرقة .

وقد تضمن هذا الكتاب هجوما أشد حتى مما في الكتاب الرابع على الكنيسة ، ولكنـــه كان من الناحية الفنية ذابلا ثقيل الأسلوب .

خاتمة البحث :

كان رابليه ممثلا حقيقيا لفن عصر النهضة . انه حاول منذ خطواته الأولى صياغـــة وجهة نظر شاملة خاصة به ، فلم يسر وراء السربون الكاثوليكية أو وراء جينيف البروتستانية . بل سار في دروب حرية الفكر التي دفعته الى رفض الكاثوليكية والبروتستانية معا . وكان موقفه هذا ينسجم انسجاما رائعا مع كونه عالما وأديبا وبحاثة في الطب وعلوم الطبيعة . قد يبدو في بعض الأحيان ان رابليه تخلى عن موقفه . ولكن ذلك التخلي كان ظاهريا فقط . فرابليه كان يلطف صيغه ويخفف من حدتها عندما يتلبد الجو بالغيوم وترتفع ألسنة اللهيب . ثم يعود ، عندما يجد الفرصة مؤاتية ، الى الحدة المعهودة التي تتفق وقناعاته الحقيقية ، ذلك لم يكن خافيا على أحد ، فالسوربون والكالفينيون انهالوا عليه باللعنات وحاربوه حربا لاهوادة فيها . ومع ذلك فرابليه كان يتمتع بحماية الملك وحماية ثلاثة من أكبر الأساقفة في فرنسا آنذاك . وقد جعله هذا الوضع يقبل المساومة في بعض الأحيان اذ لم تكن عنده رغبة في مشاركة صديقه ايتيين دوليه مصيره التعيس . لقد دافع رابليه عن افكاره باخلاص ولكنه لم يصل في دفاعه عنها إلى حـــد القبول بالموت حرقا من أجلها .

الأدب الإسباني في عصر النهضة

مقدمـــــة :

حافظت اسبانيا على لغتها رغم تتابع موجـــات الفاتحين وقد كتبت معظم الأعمـــال الأدبية الأسبانية باللغة القشتالية وظهر في عصر النهضة بعض الرواد الأدبيين كان أعظمهـــم ميخويل دي سيرفانتس سافيدرا مؤلف رواية (دون كيشوت) التي تعد نموذجا رائعا مـــن نماذج الأدب الروائي الجديد وعملا فنيا من أعظم وأخلد الأعمال الفنية التي ظهرت في عصر النهضة .

ســيرفانتـــــس :

عاش سيرفانتس (١٥٤٧ — ١٦١٦) حياة متميزة تخللتها سلسلة متواصلة من البؤس وسوء الطالع فعمل صبيا عند أحد الكرادلة ثم رحل الى ايطاليا حيث التحق بالقطعات الاسبانية العاملة هناك . ثم عمل بحارا في الأسطول الاسباني وفقد يده في احدى المعارك مع الأتراك . وفي طريق العودة أسره القراصنة الجزائريون ، حيث ظل في الاسر خمس سنوات عاد بعدها إلى اسبانيا ليواجه الفقر والجوع . لكن سرفانتس مالبث أن التحق بالأسطول الاسباني من جديد . ومن جديد لاحقه سوء الطالع اذ زج في السجن مدة عامين بسبب اضاعته بعض المال .

نشر سرفانتس بعد خروجه من السجن الجزء الأول من « دون كيشوت » وكان له من العمر سبعة وخمسون عاما . وقد لاقى الكتاب نجاحا عظيما ولكن الناشر استأثر بايراده . ثم كتب سرفانتس مجموعة من القصص والقصائد أخرج بعدها الجزء الثاني من روايته العظيمة في عام ١٦١٥ فطبقت شهرته الآفاق . غير ان سوء الطالع لم يفارق الروائي العظيم ، ذلك ، اذ فاجأه الموت في العام نفسه فحرمه من الافادة من تلك الشهرة . وهكذا مات سرفانتس فقيراً بائسا كما كان طيلة حياته .

دون كيشوت : (١)

عنوان القصة الأصلي هو « حياة الشهير دون كيشوت لامانشا ومنجزاته » . وخلاصتها ان السيد كويخادوكان يعيش في قرية من قرى مقاطعة لامانشا في شمال اسبانيا وحيدا الامن ابنة اخت له وخادمة المنزل وحصان . وكان في الخمسين من عمره عندما قرر بتأثير روايات الفروسية التي انكب على قراءتها ان يحيي تقاليد الفرسان ويجعل من نفسه فارسا يجوب الأقطار طلبا للمغامرات وتصحيح أخطاء العالم ونجدة الملهوف وحماية النساء .

اقنع كويخادو جاراً له فلاحا فقيراً بالالتحاق في خدمته مقابل وعد بتنصيبه حاكما على احدى الجزر . وذات يوم انسل كويخادو مع تابعه سانشو بانسا خلسة من القرية وقصدا أرض الله الواسعة . وتمشيا مع تقاليد الفروسية انتقى كويخادو لنفسه اسما طنانا هو دون كيشوت دولا مانشا كما أضفى على دابته اسم حصان اصيل مشهور هو « روسينانت » وانتقى لنفسه محبوبة وهمية اسماها السيدة دولسينيادي توبوزو ، وكان قد تقلد عدة حربية قديمة متآكلة واتخذ جميع مظاهر الفروسية فلم يكن يعيبه سوى أن تابعه سانشو بانسا كان يركب بغلا .

يصف سرفانتس في الجزء الأول من القصة مغامرات دون كيشوت الناجمة عن رغبته في اثبات بطولته وعن تصوره وجود الاعداء في كل مظهر من مظاهر الحياة والطبيعة ومن هنا كان انقضاضه على طواحين الهواء وعلى قطيع الغنم وعلى قرب الخمر المعلقة في المنزل وكانت كل مغامرة تنتهي بوقوعه ضحية اصابات بليغة وآلام مبرحة ولم يكن ذلك لينفع في اعادته إلى رشده ، فقد كان شديد الاصرار على أوهامه . فاذا ماثبت له مثلاً ان القطيع الذي هاجمه لم يكن جيشا معاديا ، بل قطيعا من الغنم فسر الأمر بأن السحرة مسخوا أعداءه غنماً ليعموا بصيرته . وهكذا لم تفلح أية حيلة في رده الى صوابه . لقد كانت مشكلته الأساسية انه اراد ان يقلب العالم عن طريق الوهم وان يعيد التاريخ عدة قرون الى الوراء ، وقاده هذا الاصرار الى أن يتوهم مثلا أن المنزل الحقير قلعة منيعة وان صاحب الفندق امير اقطاعي عظيم بل زين له وهمه المريض أن يجعل من خادمة الفندق الريفية ذات الملامح القاسية والشعر الخشن سيدة اقطاعية مثالية تفيض جوانحها رقة وعذوبة وأوقعه ذلك في ورطة مع صاحب الفتاة خرج منها مهزوما مهشم الأضلاع والرأس .

---

(١) تلخيص رواية « دون كيشوت » مستوحى من كتاب الدكتور حسام الخطيب« الأدب الأوروبي نشأته وتطوره ».

وفي القسم الثاني من القصة بعد خمسة عشر عاما من القسم الأول يستمر دون كيشوت في حماقته العمياء بينما يظهر تابعه سانشو بانسا بعض الجرأة في محاولة تبصيره ببعض الوقائع . ولكن الذي يتغير فعلا هو موقف المؤلف من البطل أوربما موقف العالم منه . هاهي مآزق دون كيشوت تنتهي بنهايات أقل ايلاما من مآزقه في الجزء الأول وكأن العالم أشفق عليه وانقلب موقفه من الغيظ والردع والتحطيم إلى الضحك منه وللتسلي به . وقد تجلى ذلك في مغامرته مع الأسود الملكية اذ فتح باب القفص على اسد مفترس جائع ولكن الأسد لم يلق اليه بالا . وفي النهاية يقيض الله (دوق) عظيم تحقيق حلمه فيعامله معاملة الفرسان العظام ويحتفي به في وليمة فروسية كبرى وينصب تابعه سانشو بانسا اميرا على قرية صغيرة يتوهم المسكين انها جزيرته المنشودة .

وتنتهي تجربة التابع الأمين بمأساة موجعة تقوده الى اعتزال الحكم .

وفي نهاية الرواية يتطوع احد فرسان القرية لشفاء دون كيشوت من وهمه بعد أن شاعت قصته في البلاد . ويتحداه للمبارزة ويأخذ عليه عهدا ان يتلع لمدة سنة عن فروسيته في حال انهزامه . وفعلا يسقط دون كيشوت على اثر الطعنة الأولى من منافسه ويعود الى بيته محطم القلب والجسم ويشعر أخيرا بدنو أجله فينقطع عن قراءة الروايات ويعلن توبته ويكتب وصيته ويخص تابعه سانشو الأمين ببعض ميراثه وينص في الوصية على أن تحرم ابنة أخته من الميراث ان هي اقترنت بانسان يقرأ روايات الفروسية أوتساور نفسه أحلامهـا .

تعليق على الروايـــــة :

تتألف رواية « دون كيشوت » من جزأين . وقد بدأ سرفانتس في تأليفها بعد ان جاوز الخامسة والخمسين من العمر وعاش حياة مليئة بالتجارب المريرة . ويبدو أن الكاتب كان ينوي صياغة القصة على شكل « حكايا وعبر » ، بل لعل بعض الظروف المصادفة أثرت في تسلسل أحداثها ، ولكن سرفانتس لم يخصص للضحك والمزاح الصرف سوى الفصول الخمسة الأولى من روايته . فقد ادرك هذا الكاتب العبقري منذ بداية الفصل السادس الامكانات الهائلة التي يوفرها له الموضوع المنتقى .

يسعى سرفانتس طوال الرواية الى اقناع القراء بأن السبب الوحيد الذي دفعه الى الكتابة كان الرغبة في الهزء من غباء روايات الفروسية وقتلها « بقوة الضحك » . فاذا اخذنا بعين الاعتبار أن اسبانيا شهدت مابين عامي ١٥٠٨ و ١٦١٢ ظهور حوالي مئة وعشرين

رواية من روايات الفروسية معظمها لاينطوي على قيمة فنية ، نستطيع أن نثمن النضال الذي خاضه سرفانتس ضد هذا النوع من الأدب . لكننا نعرف أن سرفانتس بعد أن (يصفي الحساب) مع أدب الفرسان في الفصل السادس من الجزء الأول من روايته بتدمير مكتبة دون كيشوت ويقود بطله المجنون الى الاحتكاك بالواقع القاسي المحيط به ، لايحكم بصرامة على ذلك البطل فحسب ، بل يحكم ايضا على الظلم الاجتماعي المحيط به . ومع تطور الحدث يزداد تعقد السخرية فتتجاوز حدود الكتابة الفنية ويصبح طابع التعرية فيها أشد وضوحا . وتظل هذه السخرية تؤدي دور حلقة الوصل الضرورية من أجل المحافظة على وحدة الحدث . غير أن سرفانتس يضطر فيما بعد الى التمويه لأن اتجاه الرواية الناقد يكاد يوقعه في صدام مع محاكم التفتيش ، فيلجأ الى اختلاق شخصية مؤرخ عربي من مانشا هو السيد أحمد بن هاله ويضع على لسانه بعض احكامه الانتقادية . لقد كان سرفانتس أبعد نظرا من بطله دون كيشوت الذي دفع غاليا ثمن غلطته حين تخيل أن الفروسية الجوالة يمكن أن تتلاءم مع جميع اشكال المجتمع . ان سرفانتس الذي خبر بنفسه التناقض بين الحلم بالعصر الذهبي وبين الواقع الاسباني ولم ينس أن فيليب الثاني أقام في عام ١٥٥٩ أعمال حرق جماعي علني « للهراقطة » لامثيل لها ، كان مضطرا للزوم جانب الحذر في كتاباته .

وقد تجلت عبقرية سرفانتس في عملية انتقاء بطليه ذاتها ، في انتقاء الفارس وتابعه . فليس من قبيل العبث أن اختار سرفانتس أولهما من أوساط الاقطاعيين الأسبان المفلسين الذين ينتمي اليهم الكاتب نفسه . واختار الثاني من أوساط الفلاحين الذين لاأرض لهم والذين كانوا يشكلون الكتلة الأساسية من سكان اسبانيا آنذاك . ان صورتي دون كيشوت وسانشو بانسا اللتين تحملان عبئا اجتماعيا ضخما كانتا بالنسبة الى سرفانتس امكانات هائلة العمق والاتساع . فعلى شفتي الفارس ، ومن خلال قناع جنونه ، أطلق سرفانتس كل دروس السمو الأخلاقي والحكمة السياسية والنزاهة التي أراد قولها لمعاصريه . وضمن سرفانتس تلك الدروس خبرته الحياتية الفنية وكنوز ثقافته الروحية التي جمعت جمعاً منسجما بين الماضي والتراث القومي الاسباني وبين أفضل منجزات النهضة الايطالية . والتي تعايشت فيها ثمار الفلسفة الشرقية والعربية مع أفكار عصر النهضة تعايشا رائع الانسجام .

ونطق سانشو بانسا بالحكمة الشعبية المتكدسة عبر القرون والتي وجدت أغنى تعبير لها في الفولكلور الاسباني الذي يشكل أساسا هاما من أسس الرواية ، وقد تجلت هذه الحكمة الشعبية بالشك الفلاحي المعافى المنجذب ابدا نحو الأرض « وهذا الميل نحو الأرض يفسر لنا أحلام سانشو بانسا المستمرة بامتلاك الجزيرة » .

ان رواية سرفانتس العظيمة هي ، من حيث الجوهر ، حوار مستمر بين الفارس وتابعه . فمن دون دون كيشوت لامعنى لسانشو بانسا ومن دون سانشو لامعنى لدون كيشوت وتبادل الآراء ضروري بالنسبة الى كليهما ضرورة حيوية لأنه يؤدي الى اغتنائهما معا والى التوحيد المنسجم بين البدايتين : الفكر الانساني السامي والحكمة الشعبية المعافاة . ان تبادل الآراء بين البطلين واسع يشمل جميع المسائل الملحة في ذلك العصر وهو كثيرا مايتصف (لاسيما في الجزء الثاني) بطابع معر ساطع . ومما يساعد على تشديد تأثير الرواية النقدي انتقاء مكان الأحداث ، اذ تجري جميعها تقريبا في قرية من أشد قرى الريف الاسباني فقراً في لامانشا بتلالها المقفرة وطواحينها ودروبها ونزولها وبين ساكنيها الجاهلين الطيبين التعساء ذوي الذكاء الفطري .

ان بطلي سرفانتس لايفترقان الا مؤقتا أثناء وجودهما في قصر الاقطاعي حيث يصبحان موضع سخرية حاشيته وأذنابه . غير أن هذا الافتراق يبرهن على متانة الصداقة التي تربطهما وعلى خصوبة الاتحاد الذي يمثلونه . ان سانشو بانسا الذي يصدق عملية تنصيبه حاكما يظهر همة ادارية عالية . وتلك الفصول من الجزء الثاني التي تروي حكاية حكم سانشو ونصائح دون كيشوت الحكيمة الى تابعه قبل توجهه لتسلم منصبه في الجزيرة ، ليست سوى نقد حاد للظلم الاجتماعي ولنظام الحكم المشوه في اسبانيا ، ذلك الظلم وذلك النظام اللذين عانى منهما سرفانتس نفسه . وسرعان مايقتنع الفارس بعدم جدوى البقاء في بلاط الأمير ويتخلى سانشو بانسا عن الحكم ويلتقي الاثنان ليرحلا عن القصر . وهنا ينشد الكاتب على لسان دون كيشوت نشيد الحرية ، نشيد انتصار البطلين على العالم المحيط بهما ، عالم الجشع والتطفل وحب الذات والتفاهة الروحية ، والقسوة ، ذلك العالم الذي لاتقتصر حدوده على قصر الأمير وسكانه الذين يثيرون القرف ، بل يشمل واقع اسبانيا في القرن السابع عشر كله .

ان رواية سرفانتس الخالدة ليست عزيزة على قلوبنا بسبب اكتمال صورتي دون كيشوت وسانشو بانسا فنيا ، أوبسبب كونها كتلا من الأفكار والدم والدموع مصاغة في صور فنية مذهلة فحسب ، بل لأنها أيضاًتنطوي بالنسبة الينا ،نحن أبناء العصر الراهن ، على أفكار لم يخب بريقها ولم تندثر ولن تندثر قيمتها . انك وانت تقرأ دون كيشوت تدهش رغما عنك من التقارب بين أفكار عصرنا الأساسية وافكار سرفانتس حول الدفاع عن الضعفاء والمضطهدين باعتباره واجب الانسان المقدس ، وحول العصر الذهبي « حيث الناس لم يكونوا يعرفون

التملك » ، بين أفكار عصرنا وآراء الكاتب حول العصر الحديدي والوطن والحروب العادلة وغير العادلة والسلام والحرية .

ان هذا « الجوهر » التقدمي في دون كيشوت هو الذي اجج حقد الفاشيين الأسبان على الرواية وكاتبها وجعلهم يحذفونها من تاريخ الأدب الأسباني باعتبارها تهدم الايمان بالأصالة الاسبانية المقدسة .

ويسعى رجعيو اليوم من شتى الاتجاهات والمستويات الى تشويه الرواية الخالدة دون نجاح . انهم يواصلون ذلك العمل القذر الذي بدأته الرجعية الاسبانية منذ ان كان كاتبها على قيد الحياة .

الأدب الانكليزي في النهضة

مقدمـــــة :

كانت قفزة المسرح على يد شكسبير ابرز ظاهرة في الأدب الانكليزي خلال عصر النهضة . وقد طمست هذه الظاهرة ماعداها من الظواهر في ذلك العصر حتى ان المتتبع المتعجل لايكاد يرى شيئا سواها تماما كما هو الشأن بالنسبة الى سرفانتس في الأدب الاسباني .

شكسبيـــــر :

ولد شكسبير (١) في بلدة ستراتفورد اون ايفون الريفية الصغيرة لأب حرفي وتاجر. لم يتلق سوى تعليم ابتدائي . وعندما بلغ الصبي العشرين من عمره غادر بلدته التي ولد فيهـــا ليظهر بعد خمس سنوات ممثلا في فرقة مسرحية لندنية . وبعد أن جرب حظه في المسرح حاول أن يحصل على اعتراف الناس به كشاعر فنشر قصيدتين « فينوس وأدونيس » و « لوكريتسيي» يقال انهما لقيتا نجاحا عند القراء المثقفين . غير أن الشعر لم يكن يحقق كسبا يستطيع الانسان أن يعيش منه . وهكذا عاد شكسبير الى كتابة المسرحيات لفرقته بمعدل مسرحية أومسرحيتين في العام . ويجدر بنا أن نذكر هنا أن كتابة المسرحيات كانت ايضا لاتدر على شكسبير دخلا كبيرا ، وأن شكسبير كان يحصل على مايعيش به من دخله كممثل ومساهم في الفرقة التي عدتها الأوساط المسرحية آنذاك أفضل الجمعيات المسرحية واكثرها تضامناً وانسجاما .

لقد بنت هذه الفرقة لنفسها مسرحا كبيرا اطلقت عليه اسم « غلوبوس » وفازت في عام ١٦٠٣ بلقب الفرقة المسرحية الملكية . وكان اعضاؤها يقدمون ، في العادة ، عروضهم الى جمهور المدينة المتنوع ، أما في الأعياد فكانوا يقدمون حفلاتهم المسرحية في البلاط .

---

(١) يقول المؤرخون أن ويليام شكسبير عمد في كنيسة ستراتفورد في عام ١٥٦٤ .

وهكذا تتالت الأعوام وشكسبير يكتب المسرحيات ويشترك في أدائها (وفي أداء المسرحيات التي يكتبها الآخرون ايضا) ، ويدخر النقود ثم يحولها الى املاك ثابتة في موطنه ستراتفورد . وحين جاوز الأربعين اعتزل مهنة التمثيل وعاد الى ستراتفورد حيث اشترى اكبر بيت حجري في المدينة فقضى فيه الأعوام الأخيرة من حياته بين أعضاء اسرته (زوجته وابنتيه وابنه هاملت الذي توفي في الحادية عشرة من عمره) وتوفي شكسبير عن اثنين وخمسين عاما ودفن في الحرم المحلي باعتباره واحدا من أعظم مواطني مدينة ستراتفورد .

من الذي كتب مسرحيات شكسبير :

هناك تنافر بين حياة ابطال شكسبير الساطعة المليئة بالأحداث وبين حياة مبدعها الرتيبة العادية . وهذا مادفع المتشككين الى التساؤل عن الكيفية التي استطاع بها هذا الممثل الصغير الذي لم يحصل على ثقافة جامعية كتابة مسرحيات تحتوي على كل تلك الأحداث غير العادية ، وعلى كل أولئك الأبطال والعواطف الجامحة ، انهم لم يصدقوا ان انسانا لم يتم تعليمه الجامعي يستطيع أن يضمن أعماله الأدبية أفكارا عميقة مازالت الى يومنا هذا تنتزع اعجاب اعظم المفكرين . ومن الطبيعي أن يبدو ذلك مستحيلا في نظرهم ماداموا يطابقون بين العقل والموهبة وبين الشهادات والألقاب العلمية .

بل لقد وجد من أراد ان ينتزع من الممثل المتواضع ابن بلدة ستراتفورد حتى تسميته مؤلفا للأعمال التي ابدعها . وقبل هؤلاء نسبة تلك المسرحيات الى الفيلسوف فرنسيس بيكون أو الى أي ارستقراطي مثقف في ذلك الزمن مثل الأمير أوكسفورد أودارلي أولايتليند . ولكن تلك الرومانتيكية المزيفة التي عقد المتشككون لواءها فوق هامة كاتب المسرحيات الشهيرة ، لاتقربنا من الحقيقة بل تبعدنا عنها .

خصائص تقنية في مسرحيات شكسبير :

ان مسرحيات شكسبير بالنسبة الينا ظاهرة عظيمة من ظواهر الأدب . وكثيرون يظنون ان شكسبير كتبها لتنشر . ولكن مايميز مسرحيات شكسبير حقا هو انها لم تكتب لتقرأ ، بل ان كوميدياته وتراجيدياته مكتوبة على شكل حوار معد للاخراج المسرحي .

هكذا ابدع شكسبير مسرحياته ولذا فهو لم يسع حتى الى رؤيتها مطبوعة

كتب شكسبير مسرحياته لفرقة بعينها . وكل دور فيها كان مكتوبا لممثل محدد روعيت قدراته اثناء كتابة الدور . حتى عدد الشخوص الرئيسية في تلك المسرحيات كان يتوقف على عدد أعضاء الفرقة .

فعلى سبيل المثال ، لم يكن هناك ممثلات في انكلترا آنذاك ولذا كان الممثلون الأطفال يقومون بأداء الأدوار النسائية . وكان عدد هؤلاء الأطفال في فرقة شكسبير يزيد تارة وينقص أخرى ، ويمكننا تحديد هذه الزيادة وذلك النقصان من خلال عدد الأدوار النسائية في مسرحيات شكسبير المكتوبة في أعوام مختلفة

وهاكم مثالا آخر : كان عدد أفراد الفرقة لايزيد عن ستة عشر ممثلا . ولذا فان شكسبير كان يلجأ ، في حال كتابة مسرحية ذات شخصيات كثيرة ، الى صياغة المسرحية بحيث يستطيع الممثل الواحد أداء دورين ، أحدهما في البداية والثاني في النصف الثاني من المسرحية . كما راعى شكسبير أيضا كون الممثل الذي يؤدي دورا كبيراً يتعب في خلال العرض ، ولذا نجد أنه نظم الأحداث بحيث لايضطر هاملت أوفالستاف أوعطيل أولير أومكبث الى الظهور في كل مشهد . وراعى شكسبير بالاضافة الى ذلك حالة المشاهدين العاطفية فجعل بعد المشاهد ذات التوتر الدرامي الشديد مشاهد مرحة مضحكة أشرك فيها المهرجين .

ان هذه الخصائص ماكانت لتنشأ في مسرحيات شكسبير لو لم يكن كاتبها يفهم العمل المسرحي بجميع تفاصيله ولو لم يكيف خياله المبدع بحسب ظروف المسرح الملموسة . مثل هذه الأمور لم تكن لتخطر ببال الفلاسفة والارستقراطيين لو أنهم ألفوا مسرحيات في مكاتبهم الهادئة . ان مسرحيات شكسبير ولدت على خشبة المسرح الشعبي في عصره وامتزجت بطبيعة ذلك المسرح الى حد يجعلنا الآن ، وبعد أن اندثر تكنيك مسرح عصر النهضة ، نستطيع تحديد صفات ذلك التكنيك الى درجة كبيرة من خلال قراءة تلك المسرحيات .

موازنة بين مسرح شكسبير والمسرح الكلاسيكي القديم :

لقد كان من المستحيل على المرء أن يتعلم تذوق مسرح شكسبير في جامعات تلك الأيام . فالعلم الجامعي ، كان آنذاك ينظر باحتقار الى المسرح الشعبي ويدين المسرحيات التي تعرض من فوق خشبته ادانة قاطعة . كانت جامعات ذلك العصر تدرس نماذج من

المسرحيات اليونانية والرومانية وخاصة المتأخرة منها . أما الكتاب ذوو الثقافة الجامعية فكانوا يكتبون مسرحيات للمثقفين يقلدون فيها تراجيديات سينيكا وكوميديات بلاوتوس وتيرينتسي . وعندما قدم كتاب مسرحيون جامعيون متخرجون من اكسفورد وكيمبردج الى لندن ، أمثال مارلو وغرين وبيل وكيد وشرعوا يعيشون من كتابة المسرحيات للمسرح الشعبي اضطروا الى نسيان قواعد الدراما التي تعلموها في الجامعة والى الكتابة بتلك الروح التي اعتادها النظارة من عامة الشعب . لقد جددت هذه « العقول الجامعية » المسرحية بفضل موهبتها الشعرية أكثر من تجديدها اياها بفضل ثقافتها . وهيأت هذه « العقول » التربة لشكسبير فاستفاد من كثير من أساليب المسرح التي ادخلتها . غير أن الأمر الأهم من ذلك هو الموهبة الشعرية والمسرحية التي كان شكسبير يملكها والتي كانت تفوق مواهب من سبقوه جميعا . لقد قلنا من قبل ان مسرح شكسبير نما على تربة وتقاليد المسرح الشعبي . وهو لايدين للمسرح القديم الا بالقليل . فالدراما الكلاسيكية القديمة تتميز بوحدة بنيتها الصارمة . الأحداث في المسرحية القديمة تجري ، عادة ، في مكان واحد وفي خلال فترة زمنية قصيرة لاتدوم أكثر من يوم ، ولا تشتمل المسرحية القديمة على أكثر من حدث واحد يجري تصويره دون تشعب ، بل ان الحدث في التراجيديا القديمة يبدأ قبيل الحل مباشرة .

أما مسرح شكسبير فلا يتقيد بأية اطر صلبة ، المسرحية لاتصور حدثا واحدا بل سلسلة من الأحداث يرى المشاهد من خلالها نشوء الصدام وتطوره وتعقده وحله مع جميع التفاصيل الممكنة الكثيرة . بل انه في كثير من الأحيان يرى حياة الانسان كاملة ويشاهد مصائر جميع المشتركين في الأحداث الى جانب مصير البطل والبطلة .

وكثيرا مايصور شكسبير خطين ، وأحيانا ثلاثة خطوط ، من الأحداث المتوازية . وقد يجد المرء أن بعض المشاهد غير مرتبط بالحدث الرئيسي ، ولكن ذلك ضروري ، على نحو خاص ، من أجل انشاء الجو الملائم ورسم الظروف الحياتية التي يتطور فيها الصدام التراجيدي أوالكوميدي .

ان مسرحيات شكسبير أشبه بالرسم في حين أن المسرحيات القديمة اشبه بالنحت ففي المسرحية القديمة تبدو شخصية البطل (أوالبطلة) العظيمة الثابتة اشبه بتمثال رائع في حين ان مسرحيات شكسبير تحتوي على شخصيات متنوعة جدا تجعل هذه المسرحيات اشبه بلوحات زاهية غنية بالألوان والتفاصيل المشوقة .

حدد العصر القديم المسرحية من حيث طابعها العام تحديدا صارما . فكانت هناك اما مسرحيات مأساوية واما مسرحيات هازلة — اما تراجيديا واما كوميديا ، أما عند شكسبير فيتعايش الجد مع الهزل ، ففي تراجيدياته كثير من المزاح وفي كوميدياته تجري أحيانـــا أحداث قريبة جدا من المآسي .

لقد أدخل شكسبير على المسرحية مبادىء فنية هامة جديدة وكثيرة لم تكن موجودة في عالم الفن من قبل . فبطل المسرحيات القديمة ، مثلا ، لايمتلك سوى صفة مهمة واحدة ، أما بطل (أو بطلة) مسرحيات شكسبير فيمتلك صفات الشخصية الحية بكل غناها الروحي . أضف الى ذلك أن شكسبير صور ابطاله في تطورهم . وهذا التعديل الفني الجديد لم يغن الفن فحسب ، بل أغنى فهمنا لطبيعة الانسان بوجه عام .

الحياة الاجتماعية والمسرح في عصر شكسبير :

ان مثل هذه الاكتشافات الفنية لايمكن أن يتحقق الا على يد فنان عبقري ولكـــن العباقرة يحتاجون أيضا الى ظروف تساعد على نمو غرسات العبقرية التي زرعتها الطبيعة في نفوسهم . وكان من حسن حظ شكسبير أنه عاش في زمن ملائم للابداع في جوانب كثيرة منه .

لايمكننا أن نقول ان ذلك الزمن تميز بحرية كبيرة . فالملكية المستبدة كانت سائدة في انجلترا آنذاك . وكانت الفروق صارخة بين ثراء الصفوة وفقر الشعب .. ولكن التغيرات شملت كل شيء . لقد تغير وضع الفئات المختلفة في المجتمع ، فازدادت قوة الأثرياء من أبناء المدن وفقدت الكنيسة الجبروت الذي كان لها في الماضي وتوسع أفق الانكليز الفكري لتزايد مغامراتهم ورحلاتهم البحرية بحثا عن البضائع الجديدة والأراضي الجديدة .

ونشأت حرية نسبية بسبب تحرر الانسان من القيود التي كانت تربطه ببيئة اجتماعية اجتماعية معينة الى الأبد في العهد الاقطاعي . وراح الناس يغادرون أوطانهم بحثا عن السعادة والثروة . بينما كرس بعضهم حياته للنشاط الثقافي .

لقد فتح العصر مجالات واسعة أمام شتى أنواع النشاط الانساني ، وعلى الرغم من أن السلطة كانت تتتبع الامور بعين يقظة لتمنع كل تطاول على النظام القائم أوعلى شخص الملك، فانها — أي السلطة — لم تكن تحد من مبادرات الناس في الأعمال التجارية أوالعلم أوالفن .

ولذا فقد كان باستطاعة الفن ان يعالج التناقضات الحياتية بحرية . و كان ذلك باستطاعة المسرح بوجه خاص لأن جوهره هو تصوير التصادمات الانسانية . هكذا أصبح المسرح تسلية الشعب المفضلة . وبلغ عدد المسارح الدائمة في لندن في نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر ستة مسارح ، أضف الى ذلك ان الممثلين كانوا يقدمون عروضهم في الفنادق ، وان الفرق الجوالة كانت تجوب البلاد من أقصاها الى أقصاها . صحيح ان البوريتانيين حاولوا منع نشاط أولئك الممثلين ولكن الدولة كانت تحميهم ولا تحرم عليهم سوى امرين :

١ــ المساس بالملك والحكام الأحياء .

٢ــ المساس بالمعتقدات الدينية .

وقد التزم الممثلون بهذين الشرطين فكانوا يقدمون عروضا مسرحية تصور مصرع يوليوس قيصر أوريتشارد الثاني أوهنري السادس أوما شابه ذلك ، ثم يدعون المشاهدين في نهاية العرض الى الصلاة معهم والدعاء بدوام صحة الملكة اليزابيت التي كانت تحكم انجلترا آنذاك .

وحل المسرح محل الكتب عند الشعب . وحول الكتاب المسرحيون الى حوار كل ماهو طريف ومشوق في الأدب القديم والجديد . وكان باستطاعة المرء أن يشاهد في الحفلات المسرحية حرب طروادة ومصرع الجمهورية الرومانية ومغامرات فرسان العصور الوسطى وتاريخ حياة الملوك الانجليز . لقد صور المسرح كل شيء بروح النظرة الانسانية التي نشأت في عصر النهضة .

كانت الأخلاق الجديدة التي نادى بها الانسانيون تدعو الانسان الى تطوير تلك الغرسات التي زرعتها الطبيعة في نفسه ، والى أن يكون دائم النشاط والحيوية وتدعوه الى معاناة كل عاطفة والحصول على كل رفاه ممكن في الحياة . والفن الذي ابدعه الانسانيون ، بما في ذلك مسرحيات شكسبير ، يصور أناساً نشيطين اقوياء يتصفون بالعزيمة والتصميم ولا يهابون الاخطار . ان كلا من أبطال ذلك الفن يريد اظهار ذاته كلها وتجربة جميع امكانات الحياة . انهم لايعرفون حدا لاندفاعهم في الحب أوفي العلم أوفي مراتب الدولة .

ولم يكن المشاهدون الذين يؤمون المسرح لمشاهدة أعمال شكسبير ومعاصريه ليهتموا بالأمور اليومية العادية . فالعصر الذي يعيشون فيه هو عصر البحوث العظيمة والمغامرات

الجريئة . ونظارة المسرح الذين يعاصرون امكانات الزمن اللامحدودة المتاحة للكثيرين ، ان لم نقل للجميع ، ويرون ارتقاء وسقوط الشجعان المغامرين ، كانوا يريدون من المسرح ان يتلاءم مع شعور الحياة المختلج في نفوسهم . واستجاب المسرح لارادتهم هذه ، فكانت مغامرات الشباب الذين يتجاوزون جميع العقبات من أجل الالتقاء بالمحبوبة أوالرجال الذين تدفعهم الشهوة الجامحة الى الثروة والسلطة حتى الى ارتكاب الجريمة ، الموضوع الغالب في مسرحيات ذلك الزمن .

وهكذا قدم المسرح التسلية عن طريق عرضه الكثير من القصص المشوقة واعطى المعرفة بتصويره احداث الماضي الحقيقية واغنى العقل والمشاعر بكشفه عن تعقد الحياة والطبيعة الانسانية .

لقد كانت بعض جوانب هذا المسرح بسيطة الى أبعد حدود البساطة فخشبته ساحة خالية من الديكورات المعقدة ، اذ يكفي وجود سرير لتحويلها الى غرفة نوم أووجودعرش لتحويلها الى قصر ملكي . ومن أجل تصوير ملكة كان يكفي أن يخرج اربعة ممثلين يحملون السيف والترس . غير أن البدائية النسبية في الوسائل الظاهرية لم تمنع المسرح من أن يصبح مكان ابداع أعظم المسرحيات في تاريخ العالم .

ان فن شكسبير المسرحي يمتاز جوهريا عن فن اساتذة المسرح الذين وجدوا تحت تصرفهم مسارح غنية بالديكور والوسائل الأخرى التي تمكنهم من تصوير عصر الحدث ومكانه تصويرا دقيقا . وقد سد شكسبير هذا النقص في الوسائل الخارجية بالوصف الشعري على لسان شخوصه . وكان شكسبير يمتلك سحر الكلمة . فبضعة عبارات قصيرة يتبادلها الحراس في المشهد الأول من « هاملت » تخلق عند المشاهد احساسا بحلول ليلة مشحونة بالقلق ، وفي « الملك لير » تخلق كلمات الملك العجوز في السهب احساسا بهبوب العاصفة .

المسرحية التاريخية :

ولكن عبقرية شكسبير لاتنحصر في قدرته على ارغامنا على احساس جو الحدث الخارجي وطبيعته بقدر ماتنحصر في كيفية كشفه عن تعقد التصادمات الحياتية والطبائع البشرية .

ان شكسبير لم يتملك هذه المهارة دفعة واحدة . انه يصور لنا في مسرحياته التاريخية المبكرة — « هنري السادس » و « ريتشارد الثالث » و « الملك جون » كثيرا من الأحداث

المسرحية وكثيرا من الشرور الانسانية ، ويكشف لنا فيها بدقة عن آلية الحياة السياسية ، ولكن ابطال هذه المسرحيات ذوو طبيعة عير معقدة فهم اما شريرون واما ضحايا .

واول مسرحية يصور لنا فيها شكسبير الملك شخصية انسانية متعددة الجوانب هـي « ريتشارد الثاني » حيث يقدم لنا في هذه المسرحية صورة ملك طاغية تتكشف نفسه عـن انسانية عميقة عندما ينقلب الى ضحية .

غير ان عبقرية شكسبير في كتابة المسرحية التاريخية تتجلى على اوضح وجه في « هنري الرابع » حيث نجد كل بطل من ابطال هذه المسرحية التي تصور الصراع على السلطة ، شخصية متميزة فريدة . ان الميزة الاساسية في هذه المسرحية هي كونها لاتصور مايجري في مقدمة المسرح التاريخي ، في الطبقة العليا فحسب ، بل تصور ايضا مايجري خـارج ابواب التاريخ ، حيث يعيش اناس بعيـدون عن اهتمامات الدولـة العظمى ، غارقون في همومهم الصغيرة والعادية جدا . ان تصوير التاريخ على هذا النحو ونزع قناع الفخامة والتهوبل عن وجهه ، اكتشاف فني شكسبيري مهم الى اقصى حد . ومما يزيد في اهمية هذا الاكتشاف ان شكسبير جسده في صورة ذات قدرة تعبيرية خارقة هي صورة الفارس المنهار فالستاف .

ان فالستاف مثال على ذلك التعقيد وذلك العمق اللذين يتصف بهما تصوير الشخصية الشكسبيرية . فليس هناك ماهو أسهل من تعداد عيوب فالستاف ولكنه مع هذه العيوب كلها ليس شخصية منفرة ، بل هو ، على العكس من ذلك ، جذاب ومحبب الى النفس . انه ، على كل حال ، أكثر شخوص المسرحية جاذبية .

وسر الجاذبية التي يتصف بها فالستاف هو حبه الطافح للحياة . ففي صورته يتجسد انتصار الحياة على الواجب الأخلاقي والالتزام تجاه الدولة . وحبه للمشاكسة يضفي على كل تصرف من تصرفاته طابع المرح .

لو أن فالستاف كان جسدا فقط لأثار التقزز في نفس المشاهد . ولكن كل مافيه من عيوب نعرفها يختفي وراء ذكائه ومرحه . انه يجعلنا عزلا ويصد بمزاحه أي اتهام نوجهه اليه . وقدرته على الهزء بكل شيء ، حتى بعيوبه ، ترغمنا على عدم تطبيق مقاييس صارمة بحقه كتلك التي نقيس بها سلوك الآخرين .

ان فالستاف في « هنري الرابع » مهرج بين الأبطال .

الكوميديـــــا :

بدأ شكسبير في الكوميديا ، كبدايته في المسرحية التاريخية ، بتملك الحدث الخارجي فكوميدياته المبكرة أقرب الى الأعمال الهزلية وموضوعاتها ليست أكثر من حكايات غرامية ذات صبغة رومانتيكية مليئة بالمغامرات وتقمص الشخصية لغير صفاتها والمغالطات والالتباس المضحك . هذا مانجده عموما في كوميديات شكسبير « جهود الحب الضائعة » و « حلم ليلة صيف » و « جعجعة بلا طحن » وغيرها . ولا تتعقد الأحداث المسرحية الا في « تاجـــر البندقية » و « واحدة بواحدة » حيث تسحق هذه الأحداث ــ الطابع الرومانتيكي وتضفي على هذين العملين طابع القتامة . ولكن هذه السحب التي تتجمع في السماء لاتبقى طويلا بل سرعان ماتتفرق وتتلاشى .

ان كوميديات شكسبير تكاد تكون خالية من العناصر الانتقادية .

فالمضحك فيها لايقترن بالسخرية من عيوب الأفراد أوعيوب المجتمع بأسره . ان هذا المضحك نتاج التحوير أوالمصادفات الطريفة أوالالتباس .

ويترافق المرح في كوميديات شكسبير مع الطابع الغنائي بل يتداخل معه في بعض الأحيان . وهذا يظهر بوضوح في « حلم ليلة صيف » وفي « الليلة الثانية عشرة » وغيرهما .

تختلف كوميديات شكسبير عن الأعمال الكوميدية التي سادت على المسرح منذ أواسط القرن الثامن عشر وحتى يومنا الحاضر . فالكوميديا بعد شكسبير تحمل طابع التعرية في اغلب الأحيان . أما كوميديات شكسبير فتتصف بالمرح الصرف . وهي في مرحها هذا تشبــــه مهرجانات العيد لأنها تثير في النفس البهجة والغبطة . اضف الى ذلك انها تشبه مهرجانات العيد لسبب آخر ايضا .

بعد القرن السابع عشر تحول المسرح الى مؤسسة ثقافية مستقلة عن واقـــع الحياة اليومي . وقد ابتعدت هذه المؤسسة عن الحياة الى حد انها اصبحت وسيلة لتسلية قسم ضئيل فقط من المجتمع .

غير أن الحال لم تكن كذلك في العصر القديم . فالعروض المسرحية في اليونان القديمة كانت جزءا من الاحتفالات الجماهيرية . والشيء نفسه يمكن قوله عن المسرح الشعبي في العصور الوسطى . وقد عاش شكسبير في مرحلة الانتقال مما جعل مسرحه يحتفظ بكثير من عناصر الاحتفالات الشعبية في الوقت الذي شرع يتحول فيه الى مسرح بالمعنى المعاصر .

ولذا فنحن نجد في كوميديات شكسبير عناصر اللهو الشعبي الصريح . كما أن بعض عروض مسرحه الكوميدية كانت تجري في أيام اعياد محددة وهذا واضح من اسماء هـــذه العروض (« حلم ليلة صيف » — عيد ايار ، « الليلة الثانية عشرة » — آخر ليلة في أعياد الميلاد) .

كل ذلك يجعل من الصعب ، بل من غير الضروري ، تحديد موضوعات أغلبيـــة كوميديات شكسبير . ان محتواها هو دائما الحب والصداقة وباعثها الاحساس البهيج بجمال الحياة وفرحة العيد .

ثمة صفة هامة أخرى من صفات الكوميديا الشكسبيرية هي الاحساس بالقرب مـــن الطبيعة. وليس من قبيل العبث ان ينال أغلب أبطال هذه الكوميديا سعادتهم في احضان الطبيعة في الغابة .

ان التماسك وقوة الشخصية هما الصفتان اللتان تميزان أبطال وبطلات كوميديـــا شكسبير . ونخص هنا بالذكر البطلات الشكسبيريات الرائعات ، الصبايا الجميلات المخلصات في الحب الصامدات في خضم الحياة الذكيات ذوات العاطفة المرهفة . والى جانب هؤلاء الابطال ذوي الصبغة الرومانتيكية يقدم لنا شكسبير مجموعة كاملة من الشخوص الكوميدية « المهرجين »

ان الشعور الربيعي البهيج بلذة الحياة لم يبرز في أي من أعمال شكسبير مثلما تجلى في كوميدياته .

غير أننا نعرف « شكسبير » آخر أيضا هو ذلك الكاتب المبدع الذي كان يفكـــر بعمق بتناقضات الحياة والذي كان يغضب من اعماقه لظواهر الشر التي يصطدم بها في الواقع . اننا نقصد بكلامنا هذا شكسبير مبدع التراجيديات الخالدة (روميو وجوليت) و (هاملت) و (عطيل) و (الملك لير) و (مكبث) .

التراجيديـــــا :

لقد كان شكسبير كاتبا مسرحيا موهوبا منذ صباه عندما كتب تراجيديته العاطفية الرائعة « روميو وجوليت » غير أن السنين اكسبت الكاتب العبقري خبرة كبيرة في شؤون الحياة انضجت أفكاره واغنتها الى أبعد الحدود . ويستطيع المرء ان يلمس ذلك بسهولة عند

الموازنة بين تراجيديات شكسبير المبكرة وتراجيدياته المتأخرة . كما يلمس المرء من خلال هذه الموازنة اختلافا في مزاج الشاعر ونظرته العامة الى الأشياء . ان تراجيديا الشابين روميو وجولييت كلها نشيد للحب ينتهي بانتصارهما المعنوي على عالم الشر وعلى العداوة بين أسرتي مونتيكي وكابوليتي . اما في التراجيديات التالية فالأبطال أقل جمالاً ، ولكن الأمر الأكثر اهمية هو أن مصرع الأبطال لايجتث الشر من العالم . ان طابع التراجيديات المتأخرة أشد قتاما . وتراجيدية الحياة فيها عميقة الى حد لامثيل له في التراجيديا من قبل شكسبير أو بعده . واذا ماوجد المرء في هذه التراجيديات ملاحظات حول الحياة تغص بالمرارة والحزن فذلك ليس ناتجا عن اخفاق مني به الكاتب أومصيبة اصابته . فالأعوام التي أبدع فيهـا شكسبير هذه المسرحيات التراجيدية كانت أفضل أعوام حياته من جميع النواحي .

ماالذي دفع شكسبير اذن الى ممارسة هذا اللون من الابداع ؟ أهو الاهتمام الفني المجرد ورغبة الكاتب في البرهان على أنه يجيد كتابة التراجيديا بمهارة لاتقل عن مهارته في كتابة الكوميديا والمسرحية التاريخية ؟ .

اننا وان سلمنا بذلك لانستطيع ، ونحن نتعرف على تراجيديا شكسبير الا أن نشعر بوجود شيء أكبر من مجرد السعي الى تملك لون جديد من الوان الفن المسرحي .

لقد كان شكسبير فنانا ورجل فكر . انه فكر كثيرا في امور الحياة والانسان وجميع مسرحياته ملأى بتلك الأفكار . كان شكسبير يرى شرور الحياة باستمرار . ومسرحياته التاريخية حول مصائر الملوك الانكليز وكذلك (يوليوس قيصر) تزخر بصور تلك الشرور حتى كوميديا شكسبير تظهر ، الى هذا الحد أوذاك ان الغيرة والحسد والحقد والقسوة ظواهر تعيق الحب والصداقة . ولكن شكسبير ظل في السنين العشر الأول من حياته الأدبية يؤمن بامكانية انتصار بدايات الحياة الخيرة على بداياتها الشريرة .

غير أن الشر ينتصر في أغلبية تراجيديات شكسبير المتأخرة . قد يحدث ان يصاب الشر بهزيمة ظاهرية كما في مكبث فالشرير الذي استولى على العرش يقهر في نهاية المطاف ولكن جوهر التراجيديا ليس في الصراع بين الملك السفاح مكبث وخصومه ، بل هو في وقوع ذلك الانسانالجميل النبيل المتمتع بصفات البطولة الأصلية تحت سيطرة الهوى الطائش وحب السلطة الذي دفعه الى ارتكاب الجرائم وراقة الدماء .

ان الدوافع الاجتماعية قوية دائما ومهمة في تراجيديات شكسبير . وان عدم المساواة بين الطبقات والظلم الاجتماعي وطغيان السلطات ، أمور تبدو واضحة في تراجيدياته الى حد يجعلنا لانحتاج الى شرحها شرحا مفصلا .

لقد كان شكسبير ، مثل جميع انسانيي عصر النهضة ، يرى الانسان (سيد الطبيعة) وشبيه الاله . وكلما ازدادت معرفة شكسبير بالحياة ازداد بعد الانسان عن الكمال وضوحا له . ولم يكن مقياس شكسبير الاناس الضحلين العاديين فنظر شكسبير كان يتوجه دائما الى الناس القيمين خلقا الاذكياء النشيطين ذوي العزائم الصلبة والمواهب المتنوعة والشجاعة . وبين هؤلاء الناس العظماء حقا ، الموجودين في قمة السلطة والقوة كان يجد عدم الكمال والعيوب التي تفوق عيوب الناس العاديين جسامة وفظاعة .

من أين يأتي الشر الى نفس الانسان وكيف ينفذ اليها ؟ ما الذي يدفع الناس الى تخريب حياتهم وحياة الاخرين والى زرع الموت والدمار من حولهم ثم الهلاك دون نيل السعادة الحقيقية ؟ .

يستطيع المرء ، إذا أراد ، ان يستخلص مواعظ اخلاقية من مسرحيات شكسبير . ولكن هذه المواعظ ستكون مسطحة دائما وغير عميقة . باستطاعتنا ان ندين تردد هاملت وغيرة عطيل وطيش الملك لير وطغيان مكبث وتهالك انطونيو على اللذة الجسدية ، ولكن هل تكفي صفة واحدة ، وان كانت مصيرية بالنسبة الى البطل ، لتحديد مستوى شخصيته ؟ طبعا لا . وهنا يبرز فهم شكسبير للانسان بكل شمولة وقدرته على رؤية الشخصية الانسانية بكل تنوعها وغناها . .

ان لكل بطل من أبطال شكسبير شخصية غنية متعددة الجوانب . فهاملت يمتلك شخصية أمير حقا . انه مقاتل وعالم وشاعر يمتلك قوة تفكير هائلة ورقة احساس تفوق الوصف . وعطيل قائد عسكري جميل النفس شديد الثقة بالناس نقي المشاعر صارم تجاه خيانة الاخرين ولكنه أشد صرامة في محاسبة نفسه على اخطائها . و (لير) ملك مطلق الصلاحية يتمتع بحب واخلاص أفضل الناس وأشدهم تمسكا باهداب الاخلاق . أنه يبدو لنا في البداية مستبدا طائشا ولكننا نكتشف فيما بعد أنه انسان كبير القلب طمست السلطة الكبيرة التي يتمتع بها أفضل صفاته الروحية ، فلم تظهر الا بعد أن أصبح هو نفسه ضحية الظلم والطغيان . ومكبث قائد عسكري موهوب وانسان صلب قوي الارادة

شجاع في القتال شديد القسوة ولكنه الى جانب ذلك ، رقيق النفس في كل ما يخصه هو نفسه . أما مالك نصف العالم القديم القائد انطونيو فذكي بارع في السياسة ومقاتل متمرس اكسبته المعارك صلابة عظيمة ولكنها لم تقض على نضارة نفسه فهو يعشق الحياة الجميلة ويعرف لذة الحب الجارف الجامح .

ان جوهر مأساة ابطال شكسبير ليس موتهم . انهم جميعا لا يخافون الموت ، ما عدا هاملت الذي عذبه سر الموت طويلا ولكنه تغلب على الخوف منه أخيراً . وهم جميعا يواجهون الموت بهدوء بطولي فروميو وجوليت وعطيل وانطونيو وكليوباترة ينتحرون أما الاخرون فيسيرون لملاقاة الموت بخطا ثابتة . حتى مكبث الذي يظل يقاوم حتى اللحظة الاخيرة ، يتمنى في قرارة نفسه مجيء النهاية التي تضع حدا لالآمه . وعلى الرغم من أن موت انسان قيم حدث تراجيدي بحد ذاته ، فان مستوى تراجيديات شكسبير ليس الموت الفيزيائي للانسان وانما موته المعنوي الاخلاقي . ان محتواها هو ما يدفع الانسان نحو ذلك الدرب المصيري المنتهي بالموت .

بهذا المعنى تكون مأساة هاملت الحقيقية بتحطمه ، وهو الانسان ذو الصفاتالنفسية الجميلة الرائعة ، عندما اكتشف جوانب الحياة الفظيعة — الغدر والخيانة وقتل الأقرباء . لقد فقد ثقته بالناس والحب وفقدت الحياة قيمتها في نظره . انه يتظاهر بالجنون وهو على حافة الجنون فعلا بسبب ادراكه فظاعة الناس الخونة مصاصي الدماء الحانثين بالقسم المرائينالمنافقين وهاملت يجد في نفسه القدرة على النضال ولكنه لايستطيع ان ينظر الى الحياة غير نظرة المتألم المفجوع .

ماالذي كان السبب في مأساة هاملت النفسية ؟ انها نزاهته وعقله وحسه المرهف وايمانه بالمثل . فلو كان مثل كلاوديوس وبولونيا ولايرت وغيرهم لاستطاع ان يعيش مثلهم فيغش وينافق ويتكيف مع عالم الشرور . ولكنه لايستطيع الاستسلام وهو ، في الوقت نفسه ، لايعرف السبيل الى النضال والانتصار .

وهكذا نجد ان مأساة هاملت تكمن في نبل طبيعته ، والشيء نفسه يمكن ان يقال عن عطيل . برغم ان الحادث هنا يختلف تماما : يرتكب عطيل جريمة فظيعة بقتله ديدمونــــة المحبة المخلصة التي هجرت أباها وتجاوزت اختلاف العرق وفارق السن . انه ضحية ثقته

المتناهية بالناس وسرعة انفعاله . أما ياغو الشرير فتستولي عليه رغبة نفث الشرور وتخريب حياة الناس ولا سيما المتفوقين نبلا وطهارة . انه يغذي غيرة عطيل بمهارة . ويعاني المغزلي النبيل آلاما فظيعة بسبب اقتناعه بخيانة ديدمونة . وأخيرا يتمالك نفسه (من وجهة نظره طبعا) فيحكم على زوجه ويقتلها لانه ظن أنها دنست حبهما وحطمت أقدس علاقة بين الناس — تلك العلاقة القائمة على أساس الثقة والاخلاص .

وبعد أن يعيش عطيل مأساة الغيرة يكتشف انه ارتكب جريمة مزدوجة حين صدق رجلا شريرا وأدلة مزيفة . انه مجرم في حق حبه وفي حق حب ديدمونة واخلاصها له وهي التي بقيت على حبها واخلاصها له حتى النفس الاخير .

ان عطيل يقتل نفسه ولكنه يموت مدركا أن حب ديدمونة الذي أضاء حياته لم يكن وهما . واذن فقد كان في حياته شيء رائع أصيل . ومأساته تكمن في كونه دمر ذلك الشيء الرائع بيديه حين وقع تحت سيطرة انفعال طائش . لقد أخطأ خطأ فظيعا ولكنه كان مدفوعا بانبل المشاعر .

ان هاملت وعطيل يفقدان أمام أعيننا نفسيهما فقدانا مؤقتا ويصبحان ضحية ظروف قدرية ولا يستعيدان حالتهما الطبيعية من جديد الا قبيل نهاية التراجيديا بقليل . أما الملك لير فنراه لأول مرة بعد أن تسلبه سلطته فوق العادية نبل روحه الفطري ويبلغ اعتداده بنفسه حدا يتخلى معه عن السلطة لاعتقاده الجازم بقدرته على فرض الاحترام والتقديرمن دون تاج ومن دون أملاك . وترغمه الحياة على ادراك خطئه الفظيع فيكتشف الحقيقة الرهيبة وهي أن قيمة الانسان في المجتمع لاتنبع من ذاته ، بل تأتي من ثرائه . فلا قيمة لمن لايمتلك شيئا وهكذا يصبح لير نفسه بين هؤلاء الذين لاقيمة لهم .

لقد جن لير بسبب انهيار جميع مفاهيم حياته السابقة . ثم استولى عليه شعور جديد غريب عنه ، هو شعور الاستسلام وحب التعساء جميعا . ولكن بعد فوات الأوان . انه أعطى بنفسه الأشرار والانانيين السلطة والجبروت . وتموت كارديليا الطاهرة الرائعة التي تجسد الاخلاص في صورتها . واذ يفقد لير ابنته الحبيبة مرة ثانية يفقد قدرته على الاستمرار في الحياة . ويموت اولئك الذين صنعوا الشرور جميعا .

ان الاعتداد بالنفس والانانية يقتلان اسرة لير كلها . ولكن فظاعة الحياة تتجلى في كون تيارها لايفرق بين المذنب والبريء ، كون الشر الذي يحمله الناس الى العالم أقوى. منهم فلا يستطيعون التكفير عن الذنب الذي ارتكبوه بحق أنفسهم وحق غيرهم .

ومكبث شرير ولكنه يختلف عن ياغو (في عطيل) أوادموند (في « الملك لير ») . ياغووادموند لايعترفان بالخير . والشر بالنسبة اليهما طبيعي . وليس عندهما ضمير أوشرف . أما مكبث فيفرق بين الخير والشر . وهو يعرف انه عندما يقتل دنكان يخالف قوانين الأخلاق التي يؤمن بقيمتها . أضف الى ذلك انه يعرف قبل أن يرتكب جريمته ، الآلام النفسية التي تنتظره وعلى الرغم من ذلك يقرر الاقدام عليها . ان شيطان حب السلطة يتفوق على الضمير والخوف من العقاب الأخلاقي . ويفقد مكبث الطمأنينة الى الأبد بعد قيامه بجريمة القتل القذرة ويكف عن تصديق الآخرين ويستولي الشك على نفسه . فيشرع يرى في كل من حولـه أعداء محتملين فيبطش بهم دون رحمة . لقد توصل الى السلطة ولكنه فقد القدرة على الاستمتاع بها . انه يثير الشعب والامراء ضده ويستمر في المقاومة حتى النهاية . ومكبث ، حين يدرك فظاعة مافعله وعدم جدواه بعد أن تحولت حياته الى كابوس دموي رهيب ، لايستسلم . حتى عندما يرى الجميع قد انقلبوا ضده يواصل النضال لأن روحه روح بطل وان كانت جرائمه تلطخها ..

لاتكتفي تراجيديات شكسبير بتصوير مصرع الشخصية وانهيارها . ان أبطال هـــذه التراجيديات أناس غير عاديين يتمتعون بقوى نفسية عملاقة . انهم يخطئون ويسقطون ولكنهم ، برغم ذلك يثيرون اهتمام المشاهد . ففيهم صفات وقدرات انسانية لايمكن الا أن تجتذب المرء ولو قليلا ، وعلى الرغم من أن هذه التراجيديات تكشف لنا عن عدم كمال الناس وعن أخطائهم وجرائمهم فان الانطباع الذي تتركه ليس متشائما .

والسر في ذلك هوأن هؤلاء الأبطال يحافظون على قيمتهم الانسانية حتى في سقوطهم . ان شكسبير لايدفعنا الى مناقشة ابطاله أخلاقيا بقدر مايسعى الى تقريبنا من فهم الطبيعـــة الانسانية بغض النظر عن كون المشاهد مؤمنا بالاخلاق الدينية أومتحللا من قيد تلك الأخلاق . وفي تراجيديات شكسبير لايبرز جبروت الانسان فحسب ، بل يتجلى جماله أيضا .

لقد آمن شكسبير بالانسان ومن هذا الايمان اغترف شكسبير الأمل بامكانيةالانتصار على الشر . والافكار المتعلقة بذلك تملأ مسرحياته الأخيرة حيث تتراجع الواقعية تاركـــة

المجال للاسطورة . وحل تناقضات الحياة حلا اسطوريا (« العاصفة ») يؤكد انتصار البدايات الخيرة في الحياة .

كان شكسبير يجمع بين موهبتين عظيمتين : القدرة على تجسيد الحياة تجسيدا دراميا فائق الروعة ، والقدرة على سكب رؤيته للحياة في قالب شعري فريد ، ان مسرحيات شكسبير لاتوجد من دون الاحداث ، ولكنها لاتوجد أيضا من دون شعر . ووحدة الدراما والشعر في مسرحيات شكسبير الكوميدية والتراجيدية وحدة معنوية . لقد أحب شكسبير دائما ان يعبر عن أفكار ابطاله بصور شعرية « فمونولوجات » هاملت وعطيل والملك لير ومكبث تؤثر في النفس بقوة لان درامية الموقف تلاقي تعبيرها الملائم في أقوال هؤلاءالابطال ذات القوة التعبيرية الشعرية الهائلة .

لقد استخدم شكسبير الشعر وسيلة فعالة يتغلب بواسطتها على فضول المشاهد السطحي تجاه أحداث المسرحية وينفذ الى روحه فيوقظ فيها قوة الخيال التي تساعد المرء على رؤية العالم أفضل مما لو كان ينظر اليه نظرة عملية ذات أهداف تطبيقية .

واليوم عندما نقرأ مسرحيات شكسبير أونشاهدها لايقتصر ادراكنا على معرفة الأحداث والابطال ، بل ينشأ في نفوسنا احساس عريض بامتلاء الحياة ونرقى الى ارتفاع نرى منه مالا نراه ونحن في غمرة حياتنا اليومية .

ان شكسبير أغنى وأعمق من كل ماقلناه في هذه المحاضرات . ولا شك ان من يقرؤه سيكتشف الكثير من الأمور الرائعة التي لم يشملها حديثنا هذا . وستكون قراءة شكسبير بالنسبة الى من يتعرف اليه أول مرة جولة في عالم من الصور الفنية الرائعة ، أما من يعرف شكسبير ويحبه فسيبهجه حتما لقاء آخر مع هذا العبقري الذي أبدع مؤلفات غنية غنى الحياة وعميقة عمق الحياة أيضا .

الفصل الثاني

الكلاسيكية

مقدمــــــة :

كانت فرنسا بلدا نموذجيا للحكم المطلق الذي ظهر ليؤدي دور المركز في نشر المدينة والاساس في توحيد المجتمع وحققت الملكية المطلقة التي بلغت ذروة سيطرتها في عهد لويس الرابع عشر ، توازنا بين الاقطاعية والبرجوازية ومثلت دور الوسيط فيمــــا بينهما . لقد انهزمت حركات المقاومة التي نظمها بعض الاقطاعيين الانفصاليين . وانهارت أيضا حركة وحدة الطبقات في المدن (حرب المقاليع ١٦٤٨ – ١٦٦٣) التي سعت الى مقاومة السلطة المركزية . وسحق ريشيليه وما زارين تلك الحركة بقسوة ووطدا مركزيـــة السلطة ، وهذا ماأدى الى انتصار الديكتاتورية العامة في جميع مجالات الحياة فراحت السلطة تسحق كل محاولة للتحرر وكل مبادرة حرة بحزم وقوة . وغدا الواجب أساس سلوك الانسان الذي أصبحت الدولة شيئا غريبا عنه . وأصبح الخضوع للدولة والقيام بالواجب الذي تفرضه أفضل خصال الفرد . وهكذا فقد الانسان حريته وغدا خاضعا لقواعد محددة غريبة عــن ذاته . ومقيدا بقوة [illegible] وبدت الدولة قوة [illegible] جه وتحدد سلوك الانسان ، وعقلا عاما يجب أن يخضع له الفرد ويعمل تحت تأثيره ساحقا [illegible] عره .

لقد ساعد ازدهار الانتاج الذي يحميه الحكم المطلق على تطور علوم الرياضيات والفلك والفيزياء وغيرها وهذا ساعد بدوره على انتصار الفلسفة العقلانية فليس من قبيــل الصدف اذن ان أصبح رينيه ديكارت (١٥٩٦ – ١٦٥١) سيد الفكر وهو الذي صاغ اسس الطريقة العقلانية في بحثه (آراء حول المنهج ١٦٣٧) .

هذه هي بايجاز شديد ، الظروف التي تكونت فيها نظرية علم الجمال عند الكلاسيكين ومارس الكلاسيكيون في ظلها انتاجهم الفني .

يلاحظ المرء في المجتمعات ذات الطبقات المتناحرة عدم التساوي في نمو اجناس الفن وانواعه . فثمة نوع من الفن يشغل المركز الأول . ففي عصر النهضة شغلت الفنون التشكيلية هذا المركز . أما في فرنسا في القرن السابع عشر فيشغل الأدب المكانة الاولى ويأتي فن العمارة في المركز الثاني أما الرسم فلم يكن له آنذاك صدى كبير خارج فرنسا وهذا ماجعل الكلاسيكيين يصوغون اسس نظريتهم في الفن معتمدين اساسا على الأدب ولا سيما الأدب المسرحي .

كان نيقولا بوالو(١٦٣٦ — ١٧١١) اكبر منظري الكلاسيكية. وقد صاغ بوالو نظريته في كتابه (الأدب الشعري — ١٦٧٤) واعتمد في هذا الكتاب على فلسفة الشك (ديكارت) وعلى أعمال كورنيه وراسين وموليير الفنية . ان العنصر الاساسي في مبادىء بوالو الجمالية هو تقليد الماضي في كل شيء . لقد التفت كورنيه وراسين في انتاجهما الأدبي الى المواضيع القديمة فعلا على الرغم من أنهما أعطيا تلك المواضيع معنى معاصرا . ان كتاب المسرح في عهد لويس "الرابع عشر صوروا الوحدات الثلاث على نحو لايدع مجالا للشك في خطأ فهمهم للمسرحية اليونانية القديمة ولأرسطو الذي شرحها . وقد سبق لنا أن تحدثنا عن هذا الموضوع من قبل . ولكن لامجال لنشك أيضا في أنهم فهموا اليونان القدماء على ذلك النحو الذي كان يتلاءم وفنهم . ولذا فانهم ظلوا يلتزمون بما أسموه شروط (الدراما) الكلاسيكية بعد أن وضح لهم خطؤهم في فهم أرسطو .

لقد اعتمدت الكلاسيكية الفرنسية على الفن الروماني وصرفت النظر عن الفن اليوناني القديم الذي كان أكثر تحررا وكمالا . وكان النموذج المثالي الذي دعا الكلاسيكيون الى تقليده (اينيادة) فرجيل وكوميديات تيرينتسي وتراجيديات سينيكا وأشعار هوراس وانصب اهتمام الكلاسيكيين بصورة رئيسية على روما الامبراطورية . واستخدم بوالو الأدب القديم في النضال ضد علم جمال الباروكو وضد الفن الديمقراطي الواقعي . وهو يرى في هذين الاتجاهين الفنيين تجسيدا لحالة التفسخ وشذوذا عن القواعد والقوانين

ماذا يميز تفسير الكلاسيكيين الفرنسيين للأدب القديم :

ان الميزة الاساسية لذلك التفسير هي في كونهم فهموا المبدأ القديم حول الانسجام بين العام والخاص فهما مغايرا لتصور فناني عصر النهضة . فمن المعروف ان عصر النهضة

فسر ذلك المبدأ على انه الانسجام الداخلي الموجود في طبيعة الانسان ذاته (على حـــد تعبير منظـــري ذلك العصر) . ومـــن المعـــروف ان الكلاسيكيين يبحثون أيضا عن الانسجام بين العام والخاص . ولكنهم يرونه في خضاع الفرد لمبادىء الدولة . لذا فان مقاييسهم الفنيـــة تأخذ صفة الموانع الخارجة عن ذات الانسان . وهذا الفهم ليس ناجماً عن النظرة الى الحكم المطلق فحسب ، بل هو ناشىء عن التشاؤم من التطور الرأسمالي الذي رأى فيه الكلاسيكيون تعبيرا عن فوضى الميول الانانية وآمنوا بحتمية التدخل من الاعلى وضرورته للحد من تلك الفوضى .

يبرز عند الكلاسيكيين تناقض واضح حين يدعون الى عبادة النظام وخضوع الانسان الى نظام الحكم المطلق (وفي هذا يتجسد ضيق أفقهم الناجم عن ظروفهم التاريخية) ويطرحون في الوقت نفسه ، قضية تربية الانسان الاجتماعي القادر على ضبط النفس والعيش مع الآخرين جنبا الى جنب والمدي بالاحتشام والفضيلة .

لقد قابل منظرو عصر النهضة بين (صور الماضي المشرقة) و (أشباح العصور الوسطى) في سبيل احياء حقوق الانسان في السعادة الارضية وهذا ماجعل الانسانيين يصرفون جل اهتمامهم الى مسائل جمال الانسان وانسجامه وكماله . ذلك كان الجوهر الحقيقي للعالم والانسان في نظرهم . ان الكلاسيكيين يتحدثون أيضا عن جمال الانسان وانسجامه وكماله . ولكن تفسير هذه المفاهيم كلها يختلف عندهم عما هو عند الانسانيين فتفسيرات الكلاسيكيين تتميز بالعقلانية المثالية وبسيل من المصطلحات الهندسية الجافة .

هاهو ذا بوالو يبحث عن الاساس الموضوعي للجمال متمما ، على حد زعمه ابحاث القدماء ومنظري عهد النهضة . ولكن المرء يكتشف مثالية بوالو بسرعة . فالجمال في نظره انسجام الكون ومصدر هذا الانسجام هو البداية الروحية التي تنظم المادة وتقف منها على طرفي نقيض . ولذا فان العمل الفني في نظر بوالو أرقى من ابداع الطبيعة التي لاتصلـــح نموذجا يسعى الفنان الى بلوغه . ويطالب بوالو على الرغم من أنه ينطلق من مبدأ المحاكاة بتنقية الطبيعة وتخليصها من البدائية الفظة . وتنظيمها بواسطة النشاط العقلي .

ويرى بوالو أن العقل أرقى مافي الوجود ويطالب الاعمال الشعرية بأن تأخذ بريقها وقيمتها من العقل .

« فلتكن الفكرة أغلى ماعندكم

ولتهب الفكرة الاشعار بريقها وجمالها » .

وهو يشترط في الشاعر الدقة وصفاء الذهن وبرودة الأعصاب والصبر والتفكير السليم ويعلن بحزم أن الجمال لايوجد في غير الصدق وان الوضوح هو مقياس الجمال . ويرى بوالو ان بلوغ الجمال ليس ممكنا الا عن طريق العقل ، ان العواطف لاتفسر الظواهر والأشياء الغامضة ليست جميلة . لذا فالعواطف لايمكن أن تكون طريقا لبلوغ الجمال . ويقود هذا المنطق بوالو الى انكار فنية المواضيع المسيحية الدينية لانها لاتستند الى العقـل .

ويطلب بوالو من الشاعر أن يسترشد بالعلم فقط وأن يصور ماهو عام مجسدا اياه تجسيدا نموذجيا . وفي هذا المجال يطرح بوالو، قبل كل شيء ، مسألة مطابقة الشخصية ذاتها. ان هذا المطلب ينجم مباشرة عن قانون وحدة الزمن . فما دامت الأحداث تجري في فترة زمنية واحدة لاتتجاوز اليوم ، فان الشخصية المرسومة يجب أن تظل مطابقة لنفسها أي يجب ألا تتطور . لقد كان بوالو ضد فكرة عرض الشخصيات من خلال تطورها وتكونها . وكان موقف بوالو هذا يتطابق مع واقع أغلب الشخصيات التي صورها راسين وموليير في مسرحياتهما والتي تميزت بالجمود وعدم التطور . وينجم عن رأي بوالو أن على الكاتـــب اهمال ظروف وشروط تكون الشخصية التي يصورها . وفي واقع الأمر نجد أن موليير لايبحث ابدا في الظروف التي جعلت أرباغون نموذجا للبخل وطرطوف مثالا للرياء . ان مايهم الكاتب المسرحي هنا هو ابراز فكرتي البخل والرياء ومن ثم تصبح الشخصية معزولة عن الظروف وعن الزمان وعن المكان وتصبح نتاجا لنشاط الفكر المجرد . هكذا يقترب النموذج الأدبي عند الكلاسيكيين من المفهوم . ومن هنا نستنتج المبدأ الثاني من مبادىء النمذجة عند الكلاسيكيين وهو يتلخص في استخدام المنطق المجرد في انشاء النموذج . وجوهر هذا المبدأ هو اختفاء الصورة الفنية الحية الفردة والاستعاضة عنها بصفة واحدة من صفات الفرد، صفة يقوم الكاتب بتضخيمها حتى تحجب كل ماعداها من الصفات والظلال الفرديـــة فتتحول الشخصية النموذجية بنتيجة ذلك الى شخصية مجردة جافة . وهذا ماسيلاحظه بوشكين في مطلع القرن التاسع عشر فيقول موازنا بين النماذج الأدبية التي ابدعها الكلاسيكيون والنماذج الأدبية عند شكسبير « ان النماذج التي أبدعها شكسبير ليست مجردة كما عند موليير ، ليست نماذج عواطف معينة أوعيوب معينة . بل هي كائنات حية ممتلئة بالعواطف والعيوب .

... ان المرائي عند موليير يسعى وراء زوجة المرابي الذي أحسن اليه . ويأخذ الثروة تحت شعار الحفاظ عليها مستعينا بالرياء . ويظل مرائيا حتى عندما يطلب كأسا من الماء » .

لقد ضيقت هذه الطريقة من امكانات تجسيد العالم الموضوعي تجسيدا فنيا يتمتع بأهمية معرفية وعاطفية كبيرة ، وأفرغت الشخوص الفنية من عمقها وقدرتها على الاقناع .

كانت عبادة الفرد (الملك مثلا) منطلق الكلاسيكيين في فهمهم للتاريخ لذا فان الشعب كان محذوفا عمليا من مجال التصوير الفني عندهم . ولم يفسح الكلاسيكيون مجالا لتصوير الشعب تصويرا فنيا الا في الأدب الوضيع (الكوميديا) . أما الأمور الخطيرة المتعلقة بالحياة السياسية والادارة والحرب والعلاقات بين الدول فهي كلها من عمل الملوك والقادة البارزين في الدولة . هؤلاء هم صانعو التاريخ الحقيقيون ، من وجهة نظر الكلاسيكيين ، وفيهم الجمال . وهذه النظرة الى الملوك والعظماء جعلت ادباء المذهب الكلاسيكي يصورونهم في أبهى اللوحات الشعرية . وابناء الطبقة الراقية في أعمال أولئك الأدباء يتحلون بأسمى العواطف وبالقوة الخارقة والقدرة الروحية العظيمة ويظلون أبطالا حتى عند اقترافهم الجرائم .

ان اهمال دور الشعب التاريخي أفقد الكلاسيكية القدرة على تجسيد الصدامات التاريخية الحقيقية وفهمها فهما صحيحا . فالصدام التاريخي من وجهة نظر الكلاسيكيين صراع بين الهوى والشعور بالواجب . بين العقل والعاطفة .

يعتقد الكلاسيكيون بوجود الجمال المطلق ويؤمنون بأن لقوانين الأدب أهمية شاملة وضرورية بالنسبة الى جميع العصور والشعوب .

ويرى منظر الكلاسيكية بوالو أن النموذج الفني الكامل لايمكن ان يكون الا تراجيديا أوكوميديا وان أي نموذج آخر هو انحراف عن الكمال . وهو يشترط لكمال النموذج الفني في هذا الجنس الأدبي أوذاك أن يكون نموذجا متناسبا مع العقل .

ويصوغ بوالو بالاستناد الى قوانين العقل عدة قواعد جامدة للابداع الأدبي أهمها قانون الوحدات الثلاث — المكان والزمان والحدث — ويعد ذلك من قوانين العقل نفسه .

غير أن المذهب الكلاسيكي على الرغم من كل عيوبه وضيق أفقه التاريخي أسهم اسهاما جيدا في تطوير الأدب والفن . وأفضل خدمة قدمها الكلاسيكيون هي اعلانهم سيادة

العقل . لقد نصبوا العقل حاكما أعلى في الابداع الفني ، فوجهوا بذلك ضربة قاصمة الى الفوضى الاقطاعية والى تأثير الكنيسة المعنوي في نظرية الفن والممارسة الفنية . وقد سبق لنا أن ذكرنا ان بوالو طالب بحذف الأدب الكنسي من تاريخ الفن .

أضف الى ذلك ان الكلاسيكيين مهدوا السبيل بصورة غير مباشرة لانتصار مبدأ المواطنة البرجوازية بنضالهم ضد ميول الاقطاعيين الانفصالية . وعكسوا بصورة غير مباشرة أيضا رغبة البرجوازية الوليدة بالقضاء على الفروق بين الفئات الاجتماعية . وليس من قبيل الصدف أن يصبح كورنيه وراسين الكاتبين المسرحيين المفضلين في عصر الثورة الفرنسية .

لقد طالب الكلاسيكيون بأن يعكس الفن افكار الوطنية الشعور بالواجب وكبت العواطف الشخصية والشعور بالرأي العام والبطولة والنبل وقد جسد فنهم هذه الأفكار ودعا اليها .

صحيح أن القواعد التي صاغها الكلاسيكيون كانت متحجرة ولكن الكثير منها مازال يحتفظ بقيمته حتى يومنا هذا . فمن القواعد المهمة التي صاغها الكلاسيكيون مطالبتهم برسم النموذج رسما واضحا دقيقا وبتماسك هيكل العمل الأدبي ووضوح اللغة ودقتها وصدق الموضوع وتطابقه مع الواقع . هذه القواعد جميعا تنطوي على معنى عميق وتستحق الدراسة والاهتمام اذا ماحررت من قوالبها المتحجرة . وحتى قانون الوحدات الثلاث الذي حاربه الرومانتيكيون بعنف ليس خاليا من العقلانية .

فهذا القانون يعبر عن ضرورة تصوير الظاهرة في علاقاتها المكانية والزمانية الموضوعية ولكنه يعبر عن ذلك بقالب جامد ومشوه .

أثرت الكلاسيكية الفرنسية في نظرية الفن في البلدان الأخرى وكان لها اتباع في انكلترا وألمانيا وروسيا وغيرها من البلدان . وكانت الكلاسيكية تتكيف في كل بلد مع خصائصه القومية .

غير أن الكلاسيكية فقدت دورها الطليعي مع مرور الزمن وفي زمن تفتحها في فرنسا يتجلى ضيق أفق هذا المذهب الأدبي الذي أدى في النهاية الى انهيار الطريقة الكلاسيكية .

ولكن الكلاسيكية عاشت مايشبه « البعث » بعد حوالي مئة عام من انهيارها وقد حدث ذلك « البعث » من أجل تحقيق مهمات تختلف طبعا من حيث الجوهر عن المهمات

التي عالجتها الكلاسيكية في القرن السابع عشر . فقادة الثورة الفرنسية واحزابها والجماهير الشعبية الفرنسية هؤلاء جميعا استخدموا الثوب الروماني والعبارة الرومانية من أجل تحقيق مهمة العصر من أجل التحرر من القيود وبناء المجتمع البرجوازي المعاصر ... وما ان توطدت اسس النظام الاجتماعي الجديد حتى طوى الموت ذلك الماضي السحيق الذي بعث ، ولم يبق للكلاسيكية أي دور تؤديه بعد الثورة الفرنسية فانهارت نهائيا .

قلنا أن الكلاسيكية في فترة ازدهارها الأولى وفي فترة بعثها المؤقت اسهمت اسهاما كبيرا في تطور الأدب وتقدمه وساعدت مبادىء الكلاسيكية التي جسدها الكتاب الطليعيون في أعمالهم الأدبية على تقريب الأدب من الحياة وعلى تحقيق متطلبات النضال التقدمية تاريخياً ضد بقايا اقطاعية القرون الوسطى .

لكن كان من الطبيعي ان نجد أن خيرة كتاب ذلك العصر كانت تخرج على قوانين الكلاسيكية واطرها وقواعدها سعيا وراء الدقة والكمال في تصوير الواقع . ومن بين تلك الفئة الموهوبة من الكتاب كان موليير .

موليـــير :

ولد موليير واسمه الكامل « جان باتيست بوكلان » في عام ١٦٢٢ . تلقى موليير علومه في كلية كليرمون ثم درس الحقوق . غير أنه اختار مهنة التمثيل واسس مع مجموعة من الشباب « مسرح الروائع » في باريس في عام ١٦٤٣ . لكن هذا المسرح لم يلق النجاح . وقضى موليير زمنا طويلا يرأس فرقة مسرحية في الأرياف (١٦٤٠ — ١٦٥٨) الى أن حصل على اذن من الملك بتقديم حفلات فرقته المسرحية في المسرح الملكي في باريس .

بدأ موليير حياته الأدبية بكتابة المسرحيات الهزلية والكوميديات الخفيفة لتقوم الفرقة التي يقودها بتمثيلها . وتشغل المسرحيات الكوميدية الاجتماعية — النفسية مكانة بارزة في النتاجه الأدبي . وهو يعالج فيها مسائل الحب المرتبطة بوضع الأسرة البرجوازية كما يعالج مسائل النفاق والرياء وغير ذلك .

ويتميز ابداع موليير بطابعه الديمقراطي فقد كان الكاتب ممثلا للاوساط التقدمية في عصره ويتجلى تحرره الفكري وموقفه الانتقادي من تفسخ « النبلاء » الأخلاقي بقوة في

مسرحياته لاسيما في كوميديا « دون جوان » وفي كوميديا « ميزانتروب » التي لايضمنها موليير أية صفات كوميدية ، بل يصور فيها ثورة « التسيست » الفردية فيعري من خلالهـا اخلاق عصره .

كتب موليير أيضا مسرحيات راقصة اجتماعية ــ معاشية تتخلل الأحداث المسرحية فيها فقرات موسيقية راقصة (من هذه المسرحيات « زواج بالاكراه » و « برجوازي بين النبلاء ») .

وقد ابتدع موليير هذا اللون من الكوميديا تلبية لرغبات البلاط ، بل لقد اشترك في أداء هذه المسرحيات أناس مقربون من الملك واشترك الملك نفسه في بعض منها .

كان موليير واحدا من رواد الواقعية المسرحية . صحيح أن صفات المسرحيـــة الكوميدية الكلاسيكية برزت في أعماله من خلال تقسيمه الحاد لأبطال المسرحية الى أبطال ايجابيين وأبطال سلبيين ومن خلال جمود شخصيات مسرحياته وعدم تطورها . الا أنه خالف قواعد المسرحية الكلاسيكية الصارمة فلم يتقيد بقانون الوحدات الثلاث وادخل اللغة الشعبية الى مسرحياته مما جعل لغة تلك المسرحيات متميزة بغنى كبير وقوة تعبير عظيمة وجعـــل الحوار فيها يتسم بالحيوية المسرحية .

مات موليير فجأة في عام ١٦٧٣ بعد عرض مسرحيته الاخيرة « المريض المزعوم » التي أدى فيها دور أرغان . وبما أن موليير كان ممثلاً ، وبما أن المجتمع لم يكن يحترم هذه المهنة آنذاك فقد دفن ليلا خارج أسوار المقبرة ومن دون أية احتفالات جنائزية . ولكن بعض مؤرخي الأدب يعيد ذلك الى أسباب أخرى تتعلق بطبيعة ابداع موليير الانتقادية الحادة ، اذ أن هجمات الكاتب المسرحي الفرنسي الكبير على الارستقراطيين ورجال الكنيسة أثارت الكثير بن ضده وخلقت له عددا كبيرا من الأعداء الأقوياء . ان صيغة أعمال موليير الكوميدية لم تقلل من عمق نقده الاجتماعي وهو الذي جعل هدفه من الأدب « النفوذ الى الجانب المضحك في الطبيعة الانسانية وتصوير عيوب المجتمع على خشبة المسرح تصويرا مسليا » .

وسنعالج فيما يلي عملا واحدا من أعمال موليير المسرحية هو مسرحية « البخيل » التي عرضت في حياة موليير لأول مرة في عام ١٦٦٨ فلاقت نجاحا عظيما ولا تزال تحتفظ به الى يومنا هذا .

البخيـــــل :

تعود هذه المسرحية من حيث تقاليدها الأدبية الى المصادر القديمة بل الى أعمال الكاتب المسرحي الروماني بلاوتوس نفسه . وهي كوميديا شخصيات (أي أن أحداثها المسرحيـة كلها تخدم قضية الكشف عن الصفة القائدة في البطل الرئيسي وهذه الصفة هي البخل) .

تسعى مسرحية البخيل مثل جميع المسرحيات الكلاسيكية الى هدف تربوي هو اظهار وجه البخل البشع واثارة نفور المشاهد واشمئزازه من هذا العيب .

وتنطوي صياغة الفكرة الأساسية في هذا العمل المسرحي صياغة مسرحية على شرطية . فتسلسل الأحداث معقد ومتداخل تتخلله صدامات غير عادية وأخطاء غريبة . وكل ذلك داخل اطار من الشرطية الواضحة . كما أن أبطال المسرحية يتصفون بالشرطية الى حد كبير . فأمامنا تجريد واضح يتفق ومبادىء المسرح الكلاسيكي ، ولكنه تجريد منفذ بمهارة من وجهة نظر فن المسرح . انه يجعل فكرة البخل المجسدة في صورة أرباغون تبدو حسية .

صحيح أن موليير لم يصور شخصية الانسان بكل تنوعها واتساعها، بل صور الصفة القائدة فقط في هذه الشخصية . الا أنه يكشف عن منطق البخل بصدق هائل يجعل من شرطية التصوير تأكيدا لخط المسرحية الأساسي . ان اقوال الممثلين كلها بدءا من أول كلمـة ينطقون بها من فوق خشبة المسرح وحتى الكلمة الأخيرة في المسرحية موجهة نحو الكشف عن البخل والسخرية منه .

لقد اجتذب البخل اهتمام الناس منذ القدم وصور الفنانون العظماء هذا العيب في نماذج فنية عظيمة جدا . وبخيل موليير مضحك وتافه مثلما هي حال البخيل في المسرحيات القديمة ، انه يبعث على الاشمئزاز ولكنه ليس مخيفا . وهذا مايميزه عن صور البخلاء في كثير من الأعمال الأدبية التي عالجت هذا الموضوع . أرباغون ،كما يصوره موليير شخصية كوميدية قبل كل شيء . وقد بين الكاتب الجانب المضحك في البخل وارغم المشاهد على الضحك مـن هذا العيب .

ان الشخصية السلبية الأساسية في مسرحية موليير هي شخصية العجوز أرباغون وهي تجسد فكرة البخل . يعيش أرباغون وسط مجموعة من الناس الطيبين الشرفاء منهم الفتى فاليير الذكي العاقل الذي أنقذ ابنة أرباغون ذات يوم فوقع في هواها . وأخذ على عاتقه دور المرائي

الذي لايليق به ، وذلك من أجل أن يكون قريبا من حبيبته . وايليزا ابنة أرباغون اللطيفة المتواضعة القادرة ، برغم خجلها على الدفاع عن حقها في الحب . وكليانت ابن البخيل العجوز ، وهو شاب مهذب بعيد تماما عن آراء أبيه ومبادئه في الحياة وخادم كليانت الشريف الذكي المخلص الأريب (لافلاش) انه يسرق الصندوق المليء بالذهب من بيت البخيل ليقدمه الى سيده كليانت فيساعده على الزواج من ماريانا ،وهي فتاة فقيرة ونبيلة وعاقلة مثل فالبير ويتضح في النهاية أنها أخته .

ويستلطف المشاهد أيضا العم جاك الذي يعمل في آن واحد طاهيا وحوذيا عند البخيل فهو طيب القلب مخلص يتحمل صفعات سيده وضرباته ويبقى رغم ذلك مخلصا له مدافعا يقظا عن مصالحه .

حتى فروزينا الخاطبة الخبيرة بشؤون الغرام والباحثة الدائبة عن الهبات تبدو أنبل بكثير من أرباغون البخيل .

ان جميع هذه الشخصيات تدور في فلك أرباغون الموجود في مركز أحداث المسرحية يشد اهتمام المشاهد الى شخصه . وأرباغون بخيل بلا حدود ،بشكل اسطوري ، بخيل الى درجة لا أخلاقية .

أرباغون بخيل وحسب . وهذا التركيز بحد ذاته أمر مضجر على المسرح لولا براعة موليير وموهبته الفنية . ان الكاتب لم يضطر الى اسباغ أية صفات أخرى على شخصية البخيل . فقد ظل أرباغون بخيلا فقط طوال فصول المسرحية الخمسة ، حتى في ذلك المشهد الذي يكتب فيه مفتش العدلية محضرا حول سرقة صندوق الذهب فيسرع البخيل الى اطفاء الشمعة الثانية سعيا وراء التوفير .

ان بخل أرباغون يظهر بأشكال متنوعة غنية بالالوان والظلال بحيث يملأ بمفرده المسرح ويستولي على اهتمام المشاهدين كله .

وأرباغون كثير الشك فهو يرى في كل انسان لصا حقيقيا أومحتملا . إن الشك يسحقه تماما ويصل عنده الى حد غير معقول . وهو يعرف انه بخيل ولكنه يخفي هذه الحقيقة بعيدا حتى عن نفسه لان البخل عيب يخجل منه البخيل نفسه .

وما من شك في أن المشهد الذي يكتشف فيه كليانت ان اباه يمارس الربى ، يمتاز بالقوة وشدة التأثير . وفيه تبلغ المسرحية قمة تطورها . لقد كان كليانت مدمنا على القمار تضطره الخسارة الى الاستدانة فيوسط أحد معارفه للتوصل الى أحد المرابين . ويكتشف أن المرابي والده . وتنشأ بينهما مشادة يكشف من خلالها موليير ، الى جانب البخل ، التربة التي تغذي هذا العيب والتي لاتنحصر في حب النقود وانما تتجلى أيضا في الوسائل المخجلة التي تجمع بواسطتها هذه النقود . وهنا يلقي موليير على لسان كليانت كلمته الشجاعة : « من في نظركم اشد اجراما ؟ أهو من يضطره الفقر الى الاستدانة ، أم ذلك الذي يسرق النقود التي لايجد لها مكانا يخفيها فيه . » .

ان موليير لم يقصد بذلك القول طبعا ماقصده فيما بعد الاشتراكي الفرنسي برودون حيث قال « الملكية الخاصة سرقة » فقد كان الفكر السياسي في عصر موليير بعيدا عن هـذا التصور ، ولكن عبارة كليانت ، مهما كانت معتدلة دوت في ذلك العصر بقوة كافية .

لقد أدخل الكاتب في سلسلة أحداث المسرحية المنافسة الغرامية بين الأب والابن فهما يحبان فتاة واحدة هي ماريانا . ان ذلك يبدو مصطنعا بعض الشيء . ولكن موليير يلقي أضواء اضافية كثيرة على بخل العجوز من خلال ذلك الحب .

فأرباغون الذي يحلم بتزويج ابنته لأي رجل شريطة أن يتم ذلك دون تكليفه دفـع مهر لها يحلم ، في الوقت نفسه ، بالحصول على مهر مقابل زواجه من ماريانا .

وتبلغ أحداث المسرحية ذروتها في (منولوج) أرباغون الذي يفقد صوابه بعد أن يسرق منه صندوقه المملوء بالذهب . انه يشك في كل انسان وكل شيء حتى في نفسـه . وموليير لايصور لنا هذا المشهد بألوان تراجيدية ، فالبخيل يظل فيه مضحكا وتافها ثم تنتهي المسرحية نهاية مرحة . الشباب يحققون امنيتهم بالزواج وماريانا وفالير يجدان أباهما ، وحتى أرباغون ينال في نهاية المسرحية قسطا من السعادة اذ تعود اليه نقوده المسروقة فيذهب عـن خشبة المسرح مطلقا صيحته الجذلى : « فلأسرع الى صندوقي الحبيب »

لقد كان موليير في مسرحيته « البخيل » وفي جميع مسرحياته الاخرى متفائلا مؤمنا بانتصار الخير على الشر . ومهما كان العيب بشعا فان البداية الخيرة في حياة المجتمع أقوى منه في نظر هذا الكاتب المسرحي الكبير .

الفصل الثالث

عصر التنوير

مقدمـــــة :

في القرن الثامن عشر تبدو بلدان اوروبا الغربية لوحة متنوعة من النظم السياسية . فالملكية المطلقة تختفي من انكلترا وتتحول سلطة الملك فيها الى رمز لايؤثر تأثيرا جديا في حياة البلاد السياسية . وتقتسم البرجوازية السلطة مع الاقطاعيين بعد ان تجرهم الى عجلة الاسلوب البرجوازي في ادارة الاقتصاد .

أما في فرنسا فتستمر الملكية المطلقة متمسكة بأسس الحكم الاقطاعي القديمة دون أي تنازل أمام النظام الاجتماعي الجديد .

بينما تعيش ألمانيا مجزأة الى امارات واقطاعيات صغيرة ضعيفة أكبرها النمسا وبروسيا ولكن الحكم المطلق لم يؤد هنا أي دور ايجابي ، أي أنه لم يسر بالمانيا نحو الوحدة الاقتصادية والسياسية . ولذا حمل النضال ضد الاقطاعية في ألمانيا طابعا معقدا باقترانه مع النضال من أجل وحدة البلاد القومية .

وعانت ايطاليا ، بالاضافة الى التجزئة ، ماعانت من الحكم الاستعماري (أجزاءالبلاد الشمالية كانت خاضعة لحكم النمسا) والاضطهاد البابوي الذي حطم أسس البناء القومـــي وعرقل وحدة البلاد القومية مما جعل النضال ضد الاقطاعية فيها أشد تعقيدا .

ان طبيعة التطور التاريخي في هذه البلدان حدد دروب تطور الأدب فيها . لقدكانت المهمة الأساسية ،أمام جميع بلدان أوروبا الغربية تقريبا ،فيالقرن الثامن عشر القضاء على الاقطاعية

وهذه المهمة هي التي حددت الحياة الاجتماعية والفكرية في المرحلة الجديدة . فالنضال الأدبي مهما كان متخلفا في الظاهر عن النضال السياسي ، لم يكن سوى تعبير متميز عن جوهر ذلك النضال ، وهذا مابرز واضحا في انتقاء مواضيع الاعمال الأدبية في القرن الثامن عشر وفي انتقاء الوسائل الفنية لتجسيدها وفي أفكارها أيضا .

وبما أن نضال القوى الطليعية في أوروبا في القرن الثامن عشر كان موجها بصورة أساسية ضد الاقطاعية فان أدب هذه الفترة كان في أغلبه معاديا للاقطاعية، لقد كان أدبا تنويريا .

مصطلح التنويــــــر :

ان مصطلح التنوير بمعناه العام هو تنوير الشعب وتعريف الجماهير الشعبية بالثقافــة والعلوم والفن وتحرير وعيها من أوهام العصور الوسطى .

والى جانب ذلك يتميز مصطلح « التنوير » بمعنى خاص محدد تاريخيا عندما يقصد به تلك الحركة الفكرية التي سادت ابان المعارك الحاسمة بين البرجوازية والاقطاعية (لاسيما في القرن الثامن عشر) والتي كانت موجهة نحو القضاء على النظام الاقطاعي واسسه الاجتماعية والاقتصادية ومؤسساته السياسية وايديولوجيته وثقافته .

ونحن نعني بمصطلح « التنوير » الذي نستخدمه في هذه المحاضرات المدلول الخاص المحدد تاريخيا .

عصر التنوير الانكليزي :

شغلت انكلترا المكان الأول في تطور الاقتصاد الرأسمالي في القرن الثامن عشر وكانت الى جانب ذلك مركز تطور الثقافة البرجوازية وفيها ظهرت الأفكار السياسية لنظرية الأدب في عصر التنوير ، وقد تركزت هذه الأفكار في ثلاثة مبادىء هي :

١— الانطلاق من الانسان الواقعي — انسان المجتمع البرجوازي في ذلك العصر . وهذا جعل نظرية الأدب في التنوير الانكليزي تقوم على مبادىء حسية تجريبية مطعمــــة جزئيا بالفلسفة المادية . ان سبب ميل المفكرين الانكليز الى الحسية والتجريبية هــو كونهم ينطلقون من نتائج انتصار الطبقة البرجوازية في الثورة ومن واقع نهوض هذه الطبقة الاجتماعي والاقتصادي .

٢– معاداة البوريتانية : فمن المعروف أن الحركة البوريتانية كانت تعادي الفن ولا سيما فن المسرح . ان المسرح في رأي البوريتانيين ، يلهي عن الصلاة وينمي الكسل والتفسخ ويساعد على افقار الناس والاخلال بالنظام ... الخ . وقد حاول المفكرون الانكليز تخطي هذه النظرة البوريتانية البدائية .

٣– الفن هو الدليل المرشد الى الأخلاق الأصيلة الجميلة .

اعلام نظرية الفن في عصر التنوير الانكليزي :

كان انطوني ايشلي كوبر شويستبري (١٦٧١ – ١٧١٣) اكبر منظري الفن بين المنورين الانكليز ، والاساس الفكري الذي تقوم عليه نظرة شويستبرى هو معارضة أفكار البوريتانيين الجامدة التي تزعم أن الفن والجمال يبعدان المرء عن الفضيلة والحقيقة . ان العالم نفسه برأي شويستبرى ، رائع التكوين . والنقائص والشرور ليست موجودة الا في أجزاء متفرقة منه . وهذا الرأي المتفائل يقوم على أسس اجتماعية عميقة ناجمة عن التقدير الايجابي لفترة مابعد الثورة في انكلترا .

وعلى الرغم من انسكاب الجمال في الكون كله . يتعذر على الانسان ان يراه الا اذا كان خيرا . من هنا يستنتج شويستبري ان الجمال والفضيلة هما الشيء ذاته . ان الخير هو الجمال ، والجمال هو الانسجام والتناظر . لذا فان الفضيلة في جوهرها هي التوازن بين الميول والأهواء .

ويميل شويستبري في تفسير الجمال الى الأفلاطونية. المادة نفسها لاتحتوي على مبادىء النظام والشكل ولذا فهي قبيحة . ان مصدر الحياة والحركة والنظام هو الروح والروح الكونية هي منبع كل جمال ومصدر كل صياغة . والانسان الذي يستشف بريق الجمال الأول بروحه هو وحده القادر على تذوق الفرح الحقيقي والمتعة الروحية الصادقة .

ان مطالبة شويستبري الاخرين بالتوجه نحو العالم الارضي وفهم جماله وسعيه لايجاد أسس الجمال في نظام العالم وأسس الشعور الجمالي في خصائص الانسان النفسية – كل ذلك يعكس اتجاه البرجوازية الانكليزية العملي في فترة مابعد الثورة ويبرز دور الفن التربوي ، الأمر الذي جعل أفكار هذا المنور دليلا لديدرو والمنورين الالمان الذين اقتفوا أثره وطالبوا باظهار جمال الفضيلة والعلاقة العضوية بين الجمال والخير والحقيقة .

لقد أثر شويستبري تأثيرا كبيرا في تطور نظرية الفن من بعد في انكلترا . وكان من أتباعه فرنسيس غيتشيستون (١٦٩٤ — ١٧٤٧) الذي طور أفكار استاذه ولكن على نحو أقل انسجاما .

يبتعد غيتشيستون جزئيا عن عقلانية استاذه لأنه.يعد الامنية والنزوة والعاطفة عوامل أساسية في النشاط الأخلاقي والاحساس الجمالي . أما المعرفة فتؤدي في رأيه دورا ثانويا . ويتميز علم جمال غيتشيستون بصفات حسية على الرغم من أنه يدافع عن فكرة وجود استعداد فطري مسبق للخير والجمال عند الانسان .

ان حسية غيتشيستون تظهر في تأكيده على أهمية العاطفة في كل مايتعلق بالشعور الجمالي ولكن الميل الحسي — التجريبي في نظرية أدب عصر التنوير الانكليزي ظهر واضحا جليا عند هنرى هيوم (١٦٩٦ — ١٧٢٨) . الذي تخطت شهرته حدود انكلترا الى البلدان الأخرى .

اعتمد هيوم كليا على حسية لوك وكان منطلقه التجربة فهو يقول : اننا لانستطيع تكوين تصور عن أي شيء من دون الانطباعات الحسية ، لذا فليس هناك أي مجال للحديث عن الأفكار الفطرية . أما اختلاف محتوى التجربة فناجم عن اختلاف المشاعر. وتنقسم المشاعر الى فئتين عليا ودنيا . النظر والسمع من مشاعر الفئة العليا ، أما اللمس والذوق والشم فمن مشاعر الفئة الدنيا . والمركز الذي تنتقل اليه الاحاسيس ليس أعضاء الحس وانما الروح . ان المشاعر العليا في نظر هيوم ، مرحلة وسط بين الاحساسات المادية الدنيا وبين مجال التفكير العقلي وهذه المرحلة الوسطى هي مجال اجناس الفن المختلفة . ولكي يفهم الانسان أهم مبادىء الفنون الجميلة فهما صحيحا لابد له من دراسة المشاعر العليا ، أي السمع والبصر .

ويرى هيوم ان الشيء الجميل هو ذلك الذي يؤثر في مشاعرنا العليا تأثيرا حسنا . ولكن الجمال في رأيه صفة ثانوية لاتمكننا من الحكم على صفات الأشياء نفسها . ان الشعور بالجمال في نظره ، مسألة ذوق ولذا فهو يعتقد أن من المهم جدا بالنسبة الى منظر الفن أن يعرف الأشياء الوضيعة والأشياء السامية معرفة دقيقة . وان يميز بين اللائق منها وغير اللائق .

ان هيوم مثل جميع المنورين الانكليز يربط المفاهيم الجمالية بالمفاهيم الأخلاقية ويؤكد أن هناك نوعين من الأشياء الجميلة : الجميل بذاته والجميل بعلاقاته . وهذا النوع الأخير هو

الذي يستدعي تصور الفائدة . وهو الذي يتم ادراكه عن طريق العقل ، أما النوع الأول فندركه عن طريق المشاعر .

ويسلط هيوم نقده على علم جمال الكلاسيكيين ولا سيما قانون الوحدات الثلاث الذي يقيد الفن المسرحي . ويرى هيوم ان مهمة الفن تلطيف الطباع وتربية الانسان تربية جمالية وقد اجتذب هيوم بنقده الكلاسيكية ومطالبته بالصدق والطبيعية في الفن وتأكيده على الناحية التربوية في الفن وتوضيحه مفاهيم جمالية كثيرة اجتذب اهتمام منظري الفن الألمان ليسينج وغيردروشيللر وكانت .

وهكذا فان علم جمال عصر التنوير الانكليزي يمثل سعي البرجوازية ومطامحها . من هنا ينبع تفاؤل هذا العلم واعتداله ونباهته وميله الى التجربة الحسية . لقد ساعد هذا " توطيد الفن الواقعي وأثر تأثيرا كبيرا في الفكر الجمالي الفرنسي والالماني . ولكنه أهمل مع ذلك مسائل هامة في النشاط الفني ، منها ظهور الرواية الواقعية (ديفو، سويفت ، فيلدين) ولكنه برغم نقائصه لعب دورا ايجابيا سيبدو جليا في دراستنا لعصر التنوير في فرنسا والمانيا :

عصر التنوير الفرنسي :

لقد أعدت ثقافة عصر التنوير في فرنسا أول ثورة برجوازية في البلاد . وكانت هذه الثورة الانتفاضة الكبرى الثالثة للبرجوازية ضد الاقطاعية . وما يميز هذه الثورة كونها ظلت مستمرة حتى القضاء على الارستقراطية قضاء نهائيا وهذا ماحدد طابع أفكار المنورين الفرنسيين وجعلها هجومية جذرية لاتعرف المساومة .

كان فرانسوا ماری فولتير (١٦٩٤ ـــ ١٧٧٨) مؤسس حركة التنوير الفرنسيه . وكان شعار فولتير : العقل والعلم . وقد بذل عبقريته العظيمه وقواه كلها في النضال ضدالنظم الاقطاعية والحكم المطلق والفوضويه واستخدم فولتير المسرحية والرواية الفلسفية والشعر استخداماً واسعا في النضال ضد قوى الشر والتخلف .

ان آراء فولتير أقل جذرية من آراء المنورين الذين تلوه . فقد كان مثله السياسي الاعلى دولة الحكم المطلق (المتنور) ونظرته الى الفن نظرة منورة ـــ عقلانية . فهو يرى أن المأساة الحقيقية مدرسة الفضيلة . والفرق بين التراجيديا وكتب المواعظ هو أنها « تعلم الفضائل بالاعمال » وهو يدعو في تراجيدياته الى الأفكار التنويرية .

ولكن التناقض الاساسي في آراء فولتير الفنية يكمن في محاولته صب الأفكار البرجوازية التنويرية الجديدة في القالب الكلاسيكي القديم . انه يدافع عن قانون الوحدات الثلاث ويدعمه نظريا . وقد كان ذلك سببا في موقفه من شكسبير وعجزه عن فهم عظمته .

لقد عجز فولتير عن التحرر تحررا كاملا من قوانين الأدب الكلاسيكي ولكنه سار خطوات هامة في طريق واقعية عصر التنوير .

وعجز كذلك معاصر فولتير الكاتب العظيم ورجل المجتمع الشهير شارل لوى موتنسكيو (١٦٨٩ — ١٧٥٥) . عن تأسيس الفن الجديد نظريا . فهو يقف موقفا مرتبطا الى حد كبير بعلم الجمال التجريبي الذي أنشأه المنورون الانكليز . ولم يستطع تحقيق هـــذه المهمة الا الجيل الثاني من المنورين الفرنسيين وعلى رأسهم المفكر الفرنسي الكبير ديدور (١٧١٣ — ١٧٨٤) الذي بلغ في دراسته للفن عمقا عجز عن بلوغه أي مفكر آخر في فرنسا في القرن الثامن عشر .

كان ديدرو الشاب ينطلق من أفكار المنورين الانكليز الذين تأثر بهم كثيرا . الا أنه كان دائما مفكرا أصيلا عميقا أعطى أفكار الانكليز صيغة سياسية حادة تجعل من المشكوك فيه أن يقبل هؤلاء أفكارهم نفسها لو عرضت عليهم كما صاغها . لقد تحدث المنورون الانكليز بتردد كبير عن الفن باعتباره يلطف الامزجة وله في هذا المجال دور أخلاقي . ولكن ديدور يطور هذه الموضوعة الى برنامج ديمقراطي ثوري كامل يعالج من خلاله تربية المواطنين فيؤكد على أهمية الفن الأخلاقية ويشير مباشرة الى واجب الفن في اصدار (حكمه) على العيب والشر و « الطغاة » ، ويطالب الفنان بأن يكون « قيما » على الجنس البشري وداعيـــة للخير .

ويناقش ديدرو آراء الكلاسيكيين الذين وضعوا الشعب خارج حدود الجمال لانه في نظرهم بداية « غير عاقلة » لامكان لها الا في الكوميديا ، فيدافع عن مصالح الجماهير الشعبية ويعلن أن الفن لايصبح ذا محتوى الا اذا بحث عن مواضيعه في حياة الشعب .

ويعلن ديدرو ان الطبيعة أول نموذج للفن . وهي في قناعته العميقة ، أرقى منه اذ لايستطيع الفنان أبدا أن يبدع انتاجا يفوق الطبيعة لأن النسخة لايمكن أبدا أن تتفوق على الأصل .

والطبيعة بالنسبة الى ديـــدرو هي الواقع كله بما في ذلك الوسط الجمالي وهو يطلب من الفنان دراسة الانسان بجميع علاقاته الانسانية والاجتماعية والمعاشية والمهنية وغيرها من

العلاقات المباشرة وغير المباشرة التي تؤثر على خصائص الانسان الفكرية وبنيته الجسدية .

ويشير ديدرو الى أن الكلاسيكيين بنظرتهم الصوفية الى تركة العصور القديمة يصبحون ميتي العواطف عاجزين عن فهم القوانين الكامنة في الطبيعة .

ويعد ديدرو الفن نشاطا معرفياً مماثلا للمعرفة العلمية فيقول :

« ان أسس الجمال في الفن هي نفس أسس الحقيقة في الفلسفة . ماهي الحقيقة ؟ انها تطابق محاكاتنا العقلية مع ابداع الطبيعة . وما الجمال المقلد ؟ انه تطابق الصورة الفنية مع الشيء المصور ذاته » . ويقول أيضا على لسان بطلة أحد مؤلفاته : (... أنا أعرف ان مايسرنا ويؤثر فينا هو الحقيقة وحدها . وأعرف ايضا ان كمال المسرحية في دقة تجسيدها للواقع وان المشاهد اذ يتابع الصورة الوهمية يتخيل أنه يشاهد الواقع ذاته) .

ان هذه الآراء تشير الى تأكيد ديدرو على المطابقة بين الظاهرة وانعكاسها في الفن مطابقة تكاد تكون كاملة . ولكن المنور الفرنسي الكبير يطرح ، الى جانب تلك الأفكار آراء مناقضة لها تمام المناقضة . يقول ديدرو : (لايجوز أن نقلد الطبيعة تقليدا قريباً جداً من الواقع ..... هناك حدود يجب أن نقف عندها) . ويقول أيضا :

(فكروا فيما يسمونه المسرح الصادق ، هل يعني أن يسلك الانسان في المسرحية سلوكه في الحياة ؟ كلا أبدا . فالصدق اذا فهمناه على هذا الشكل ، ينقلب الى تفاهة . ما الصدق الفني في المسرح اذن ؟ انه انسجام العمل والقول والوجه والصوت والارشادات مع المثل الاعلى الذي تجسده الشخصية التي أبدعها خيال الشاعر وزادها الممثل عظمة .) .

هل هذا تناقض ناجم عن عدم تماسك الافكار ؟ كلا مطلقا . انه تناقض تتصف به نظرة المنورين عموما الى الفن . ان المنورين يميلون الى الدقة في التقليد عندما يصورون البرجوازي الاناني تصويرا واقعيا . ولكنهم يقعون في مجال أخلاقي وتجريدي جاف عندما يحاولون تصوير ذلك البرجوازي نفسه رمزا للفضيلة والبطولات . ان ديدرو ككل المنورين ، يسعى الى ايجاد التوازن بين الواقع والمثل الأعلى ، ولكنه يميل في نهاية المطاف الى المثل الأعلى وهذا مايظهر واضحا في نظريته حول « النمذجة » . فالنمذجة ، في رأي ديدرو تتم عن طريق ابعاد الصفات الفردية وتثبيت جانب واحد من جوانب الشخصية . ونتيجة لهذا التجريد يصبح النموذج الفني تعبيرا مجردا عن كل عاطفة أو عيب أو صفة من صفات الشخصية الانسانية . وهكذا يعود ديدرو الى الطريقة التي أتى بها الكلاسيكيون طريقة التجريد المنطقي في « النمذجة ».

يهتم ديدرو اهتماما كبيرا بالمسرح باعتباره وسيلة للدعاية لافكار عصر التنويـــــر ويقدم بدلا عن المسرح الكلاسيكي بمواضيعه القديمة وأبطاله الارستقراطيين وعقلانيته ، مسرحا ذا مواضيع معاشية ، أبطاله عاديون وصوره مستوحاة من حياة (الفئة الثالثة) .

ويرى ديدرو أن هذا المسرح الذي يصور الانسان العادي وهمومه الواقعية هـــو المسرح الوحيد القادر على أن يكون مدرسة للاخلاق .

ويطالب ديدرو في هذا المجال بتغيير شكل الدراما بحيث تصبح الأوضاع موضوع المسرحية الأساسي . أما الشخوص فمجرد عنصر تابع لها . ان هذا المطلب موجه ضد القوانين الكلاسيكية التي تدعو الى تصوير الشخوص فقط . لقد كان مطلب اظهار الأوضاع خطوة الى الأمام في تطور المسرح الواقعي ولكنه كان في الوقت نفسه نقطة ضعف في آراء ديدرو الفنية ، لأنه في حربه من أجل (نموذجية الظروف) اضاع (نموذجية الشخوص) . لقد كانت آراء ديدرو في الفن قمة ماتوصل اليه عصر التنوير الفرنسي في هذا المجال .

عصر التنوير الألماني :

ان أول مايلفت النظر في عصر التنوير الألماني هو ذلك التناقض الواضح بين التأخر السياسي والاقتصادي في ألمانيا وبين النهوض الفكري العظيم الذي تطور في ظروف مؤسفة حقاً . وهذا ماجعل المتورين الالمان يعرضون مسائل نظرية مهمة جدا تحمل طابعا عقليـــــا مجردا لان حلها تم في ظروف الواقع الألماني المتخلف .

وقد كان ليسينج (١٧٢٩ — ١٧٨١) من ابرز المعبرين عن آمال الشعب الألماني ورغباته ، كان أول كاتب ومنظر أدب ألماني طرح مسألة شعبية الفن .

بدأ ليسينج نضاله في سبيل واقعية الفن بتوجيه ضربة الى الكلاسيكية الالمانية التي كانت باعتمادها على الحكم المطلق في ظروف الدويلات الالمانية تقود حتما الى تبرير نظمه الفاسدة والى ترسيخ دعائم الاقطاعية .

ويرى ليسينج في الكلاسيكية تعبيرا صارخا عن الوعي العبودي الجامد . ويرى أن الكلاسيكيين قد وضعوا بنظريتهم الجمالية — الأخلاقية صراع العواطف والحركة والقبح والصدامات الحياتية خارج حدود الفن . في حين ان الفن في العصر الحديث قد وسع حدوده

(.... وبات يقلد الطبيعة المرئية كلها حيث لايشكل الجمال سوى جزء ضئيل منها . ان الصدق وقوة التعبير هما قانونا الفن الأساسيان) .

ان الفن يجسد في رأي ليسينج الانسجام بين مصالح الفرد والوطن ولذا فهو لايستطيع الاكتفاء بعرض الطبيعة عرضا عاما جامدا مشذبا ، أي لايستطيع الاكتفاء بعرض بطولات الانسان ، بل يجب عليه أن يظهر تناقضاته أيضا . يجب على الفنان (ان يعلمنا مايجب أن نفعل وما يجب ألا نفعل وان يعرفنا بجوهر الخير والشر واللائق والمضحك . وان يرينا جمال الأول في جميع مظاهره وآثاره ... ويوضح لنا قبح الثاني ...) .

ان المسرح في رأي ليسينج أفضل الوسائل وأشدها فعالية في نشر أفكار عصر التنوير لذا فانه يطرح مسألة انشاء مسرح جديد يختلف اختلافا جذريا عن مسرح الكلاسيكيين. ومطلبه الأساسي من المسرح هو الصدق اذ « لايمكن أن يكون الكذب عظيما » . ومن وجهة النظر هذه يهاجم ليسينج تصنع المسرح الكلاسيكي وعدم صدق نماذجه . ولغته المنمقة وعظمته الكاذبة ويهاجم قانون الوحدات الثلاث الذي تقيد به الكلاسيكيون تقيدا صارما .

والصدق في مفهوم ليسينج يختلف عن الأمانة الواقعية التاريخية (فما يجدر بنا أن نعرف في المسرح ليس مافعله هذا الانسان أوذاك وانما ماذا يفعل انسان له طبيعة محددة في ظروف معينة) .

ان أقوال ليسينج التي أوردناها تظهر بوضوح جوهر واقعية عصر التنوير التي لاتقوم على الأمانة في سرد الوقائع وانما على « النمذجة » . في منطق الشخوص .

تتكون في حياة ليسينج في ألمانيا الحركة الادبية التي عرفت باسم « العاصفة والهجوم » وهي ظاهرة تنويرية غاية في التلون والتعقيد والتناقض وقد اقترب من هذه الحركة غوته وشيللر في بداية حياتهما الأدبية .

يبدأ نشاط غوته وشيللر في فترة الاعداد للثورة الفرنسية العظمى ويستمر في فترة مابعد الثورة وقد لاقى ذلك انعكاسه المحتوم في آرائهما الفنية والفلسفية .

بدأ يوهان فريدريك شيللر (١٧٥٩ — ١٨٠٥) نشاطه الأدبي مؤيدا جمعية« العاصفة والهجوم » وهو في مسرحياته المبكرة يعبر عن احتجاجه الغاضب على النظم الاقطاعية في ألمانيا . وموضوع تلك المسرحيات الرئيسي هو قضايا التحولات البرجوازية الديمقراطية

والقضاء على البربرية الاقطاعية . وقد كانت هذه المسرحيات الثائرة سببا في حصول شيللر على لقب مواطن شرف في الجمهورية الفرنسية .

ان شيللر يتقيد تقيدا تاما بتقاليد المنورين فيضع مسألة المسرح في المكانة الأولى ويعد المسرح وسيلة لنشر الأفكار التقدمية وسلاحا للنضال ضد العيوب وأعداء الحقيقة والعدالة .

ويناضل شيللر مثل ليسينج من أجل انشاء مسرح قومي ويشير الى أن المسرح يلطف الأخلاق ويلجم العواطف المدمرة ويجعل المتعة اكثر رقة . وينتقد شيللر مثل ليسينج المسرح الكلاسيكي ويذود عن مبدأ حرية اظهار العبقرية الفنية ويخرق في مسرحياته المبكرة قوانين ذلك المسرح كلها .

ينتقد شيللر المجتمع البرجوازي انتقادا عميقا . ففيه تسود روح الاستغلال والخداع وتغدو (المنفعة رب العصر العظيم) . ان قوى الانسان ومواهبه جميعها تهدر في هذا المجتمع ضحية ذلك الغرض الوضيع . ويقول شيللر :

« في هذا الميزان الفظ لاوزن لخدمات الفن الروحية المحرومة حتى من التأييد . انها تختفي من سوق العصر الصاخبة » .

ان الرأسمالية في رأي شيللر تطور التكنيك والانتاج والعلم ولكن الوجه الآخر لهذه العملية هو افتقار الانسان روحيا .

وفي مجال دراسة جوهر الفن يبتدع شيللر (نظرية اللعب) . اللعب في نظر شيللر نشاط انساني خاص يتميز بأنه حر على عكس النشاط المعاشي الذي تفرضه الحاجة على الانسان. والفن لعب مبهج يقابل الحياة الجدية . ان شيللر بطرحه هذه النظرية ينتقد تقسيم العمل في المجتمع الرأسمالي . ففي هذا المجتمع الذي يسوده النشاط الجدي المفروض لايبقى غير جزيرة صغيرة لنشاط الانسان الحر المبهج الذي يبعث في نفسه رغبة الخلق . ان التجسيد الفني عند شيللر مستقل عن الواقع وعن الحقيقة . انه مرتبط بالمشاعر والأفكار ولكنه لاينطبق عليها بل هو (رؤيا جمالية) ناتجة عن اللعب .

يعقد شيللر موازنة بين الأدب القديم (الساذج) والأدب المعاصر (العاطفي)، محاولا أن يحدد خصائص كل فن من فنون العصور المختلفة منطلقا من الانسجام المفترض بين طبيعة المجتمع والحضارة القائمة فيه . في الماضي كان المثل الأعلى منطبقا على الواقع . لذا

فان القدماء قلدوا الواقع وجسدوا نماذجه تجسيدا محايدا دون أن يغوصوا في أغوارها . أما في الحاضر فلا يمكن تحقيق انسجام الشخصية الا عن طريق الأفكار لأن العصر الحاضر يتميز بانفصال المثل الأعلى عن الواقع . ان العالم المعاصر لايقف أمام الفنان كونا رائعا منسجما بل هو فوضى لاتستطيع ريشته التقاطها ولذا فان زمن الابداع « الطاهر قد ولى » والادباء المعاصرون يضعون في العمل الفني ذاتهم ومشاعرهم وقلوبهم وموقفهم من الواقع . ولذا فهم ذاتيون وشعوريون (عاطفيون) ويستنتج شيللر من الموازنة بين الأدباء الساذجين والعاطفيين أن الساذجين (القدماء) يؤثرون فينا بطبيعتهم اما العاطفيون فيؤثرون فينا بأفكارهم . وهو يدعو في نهاية المطاف الى الجمع بين الاسلوبين لان كلا منهما بمفرده عاجز عن استيعاب مثل الانسانية الأعلى في الجمال .

ولذا فهو يطلب من الفنان ان يتحلى بصفتين :

١ — يجب على الفنان ان يرقى فوق الواقع .

٢ — يجب عليه أن يبقى في حدود العالم الحسي .

لقد أثرت آراء شيللر تأثيرا كبيرا في تطور الأدب اللاحق وظهر هذا التأثر واضحا جليا عند الرومانتيكيين .

أسهم يوهان وولف هانج غوته (١٧٦٤ — ١٨٣٢) اسهاما كبيرا في تطور الأدب وكان علامة رائعاً ومفكرا موسوعيا عظيما وقد احتوت مؤلفاته الفنية الكثيرة ومقالاتـه ورسائله واحاديثه أفكارا لاتضاهى بثمن في مجال الأدب والفن .

بدأ غوته نشاطه مؤيدا لجمعية « العاصفة والهجوم » . وتميز ابداعه الأدبي منذ البداية بالعداء الشديد للاقطاعية والحكم المطلق في ألمانيا في ذلك العصر . وتنطلق نظرية غوته الفنية من فهمه لطبيعة المجتمع المتناقضة التي نشأت بنتيجة الانقلاب الثوري . وهي تقوم على افتراض خيالي مفاده ان الفن يستطيع تخطي عداء المادة الحياتية المعاصرة عن طريق تطويـــر الشكل الفني . وهذا هو مصدر اهتمام غوته الشديد بالشكل الفني . ولكن غوته ، الذي كان يتمتع ببصيرة نفاذة تجاوز بسرعة ذلك التصور المحدود فربط بين مفاهيم نظرية الأدب السياسية وبين أهم مسائل العصر وراح يؤكد باستمرار ارتباط الفن بالتطور الاقتصادي والاجتماعي والسياسي . يقول غوته في مقال له عن شكسبير : « ان شكسبير لم يكن ممكنا في انكلترا عام ١٨٢٤ لان الكثير من عظمة شكسبير يعود الى عصره العظيم الجبار » .

ويقول في مقال آخر : « .... ان الكاتب مثل الرجل العادي ، لايخلق تلك الظروف التي ولد فيها والتي يقوم فيها بنشاطه . ان أي انسان ، وان كان عبقريا، يفشل في بعض مؤلفاته بسبب عصره ... وينجح في بعضها الآخر بفضل ظروف معينة . ونحن لايمكننا ان نتوقع ظهور كاتب قومي عظيم الا عند امة وصلت الى مستوى معين من التطور » .

واضح مما ذكرناه ان موضوع ارتباط الفن بالحياة التي تحدد ، برأي غوته ، محتوى الفن وشكله وازدهاره وانحطاطه ، هو الموضوع الأساسي في جميع أعمال غوته النظرية والفنية .

يرى غوته ان العلم والفن لايتعارضان ، بل هما دائما نوعان مختلفان من نشاط الانسان المعرفي . وهو يطلب من الفنان ان يقف في صف الطبيعة ولكنه يرفض في الوقت نفسه « أن ينسخ الفنان نسخا عبوديا كل حرف من قاموس الطبيعة العظيم » فالفن بطبيعته يتطلب التعميم بالنمذجة . ولكن يجب على التعميم الفني ان يلزم حدودا معينة تبقيه بعيدا عن عن الرمزية الجافة . يقول غوته : « ان الفرق شاسع بين ان يبحث الشاعر عن الخاص ليعبر عن العام وبين أن يستشف العام من الخاص »

ان الطريق الأولى تقود الى الرمزية ، أما الثانية فهي طبيعة الأدب « الأصلية » .

ومن الواضح تماما ان غوته في بحثه مسألة العام والخاص ينطلق من موضوعة عدم انعزال التفكير عن الواقع ، حيث يظل غنى التجربة الحياتية وعمق النفاذ الى جوهرها مقياس غوته الحاسم في تقويم التجسيد الفني .

لقد تكلم غوته كثيرا عن واجب الفنان التربوي واكد مرارا كثيرة ان الفن الأصيل لايؤدي دوره الا عندما يعلم الانسان كيف يتصرف تصرفا سليما ويوقظ فيه الرغبة الى العمل الفعال من أجل توطيد الحقيقة والخير والجمال في الحياة .

وما دام دور الفن هو خدمة المجتمع فان العنصر الحاسم بالنسبة الى أي عمل أدبي هو محتواه . لقد كان غوته مقتنعا بأن المحتوى هو الذي يحمل معه الشكل . وان شكل العمل الفني لايتحدد بحسب مشيئة الفنان بل بحسب الظروف الاجتماعية التي يولد فيها ذلك العمل .

ان آراء غوته الفنية ملأى بحب الانسان والشوق المتأجج الى خلق الشخصية الكاملة المنسجمة وبالايمان بقدرة الانسان المبدعة اللامحدودة وبتمجيد العقل والحقيقة والخير والجمال وكل هذا قريب وعزيز الى قلب الانسانية التقدمية بأسرها .

الفصل الرابع

العاطفية

كانت العاطفية الطريقة التي حلت محل الكلاسيكية في الابداع الفني . لقد نشأت العاطفية في الغرب في ظروف اشتداد التناقضات بين الارستقراطية والبرجوازية التي لعبت دورا تقدميا في فترة النضال ضد الاقطاعية وحظيت الطريقة الجديدة بأسطع تعبير عنها في انكلترا في أواسط القرن الثامن عشر . حيث كانت البرجوازية قد وصلت الى السلطة ولكنها مضت تواصل النضال ضد بقايا الاقطاعية ممثلة الى حد ما ، الفئات الاجتماعية الوسطى معارضة الارستقراطيين ونمط حياتهم بصمود البسطاء وفضائلهم .

وقد انعكس هذا الصراع في الأدب من خلال هجوم الكتاب العاطفيين على ضيق أفق الكلاسيكية الطبقي .

هكذا يطالب العاطفيون بتصوير الناس البسطاء في ظروف حياتهم اليومية معارضين بذلك المطلب الكلاسيكي بتصوير الدوائر الاجتماعية العليا في الأعمال الفنية الراقية ، فيحل انسان الطبقة الوسطى ، ابن البرجوازية المدنية في أعمال العاطفيين الفنية محل الملوك والابطال والقادة العسكريين في الأعمال الكلاسيكية . وتحتل حياة الانسان الشخصية الخاصة مركز الرواية في العمل الفني بعد أن كانت تحتله الأحداث التاريخية الاستثنائية .

وفي مقابل عدم اهتمام الكلاسيكيين اهتماما كافيا بمشاعر الناس البسطاء وعواطفهم ركز العاطفيون اهتمامهم على الكشف عن غنى حياة الانسان العادي وامتلائها .

وبعكس مطالبة الكلاسيكيين بارستقراطية اللغة الأدبية وجمالها المشذب ، يطالب العاطفيون بشعبية اللغة وتقريبها من لغة الكلام .

ان مبادىء العاطفية هذه – تصوير الناس العاديين في ظروف حياتهم العادية والكشف عن غنى حياة الانسان العادي وامتلائها وشعبية لغة الأدب كانت خطوة الى الأمام في صياغة أسس أدب العصر الحديث .

فقد أدت هذه المبادىء الى توسيع نطاق تصوير الواقع في الأدب وتعميق النفوذ الى حياة الانسان الداخلية ، مما جعل الاعمال الأدبية أقرب من حيث صيغتها ومحتواها الى فهم الجماهير الواسعة وأحب الى نفوسها .

ومع ظهور العاطفية ظهرت ألوان جديدة من الأدب الروائي منها :
مذكرات الرحلات ، والرواية العاطفية والاعمال الفنية التي تحتوي مواعظ الابطال وقد ساعدت هذه الأشكال الجديدة على شمول الفن لدوائر اجتماعية مختلفة وعلى الكشف بوضوح أكبر عن عواطف الأبطال وأفكارهم ومشاعرهم .

وتتميز أعمال العاطفيين الملحمية باشتداد قوة العنصر الغنائي فيها . ان الكتابالعاطفيين الذين يتتبعون الحياة الداخلية لشخوص أعمالهم الفنية سعياً وراء الهدف الأخلاقي الذي يشكل روح تلك الأعمال ، يتدخلون تدخلا نشيطا في رواية الأحداث ويعبرون عن موقفهم نحو مايصورون ويؤكدون تأكيدا مباشرا الموقف الذي يجب اتخاذه من أجل حل هذه القضية الأخلاقية أوتلك . ويمكن أن نذكر أمثلة على ذلك من أعمال الكتاب العاطفيين الانكليز ، التي تعد روايات ريتشاردسون من أفضلها . ان بطلة روايته « باميلا أومكافأة الفضيلة » خادم يحاول سيدها اللورد التغرير بها . غير أن تعلق باميلا الشديد بأهداب الفضيلة ، يؤثر تأثيرا خيرا في هذا الارستقراطي فيمتلىء قلبه اعجابا بباميلا وتتغير نظرته اليها ثم يتزوجها في النهاية . وتروى لنا رواية أخرى لريتشاردسون هي « كلاريسا هارلو » قصة حب فتاة من أسرة برجوازية (كلاريسا) تحب الارستقراطي الجميل لوفلاس وتقع ضحية حبها لانسان مستهتر متفسخ . ولكن على الرغم من اختلاف الأحداث في الروايتين فاننا نرى في الحالتين مقابلة بين المشاعر السامية التي يتحلى بها ابناء الطبقات الاجتماعية الوسطى والدنيا وبين تفسخ نفوس الارستقراطيين وفراغها . ولكن هذه المقابلة لاتمضي أبعد من الموازنة الأخلاقية أما المعنى الاجتماعي لذلك فلا يلقى غير معالجة سطحية جدا .

غير أن العاطفية تكتسب صيغة الاحتجاج الاجتماعي الحاد في النصف الثاني من القرن الثامن عشر في فرنسا التي كانت على حافة الثورة البرجوازية . ولنا في أعمال روسو خير مثال على ذلك .

تعكس أعمال روسو احتجاج « الفئة الثالثة » ضد الاقطاعيين وقوانين الحياة التي وضعوها ، ونحن نعرف جيدا قول روسو في « عقده الاجتماعي » : « يولد الانسان حرا ولكنه مع ذلك يرسف في القيود في كل مكان » . ان روسو يخوض النضال ضد نمط الحياة الاقطاعية المنهار من مواقع حرية الانسان التي يؤكدها .

ففي رواية « لويز الجديدة » يدافع الكاتب عن حق كل انسان في مكانه في الحياة وعن حقه في السعادة . ان روسو لم يكن محللا اجتماعيا دقيقا . انه يتحدث عن الانسان عن الانسان اللاطبقي الذي يشكل حقه في السعادة من وجهة نظر روسو قانونا من قوانين الطبيعة . ولكن روسو خلاف ريتشاردسون ، يضمن روايته نقدا حادا موجها الى اخلاق الارستقراطيين والى نمط الحياة الاقطاعي والى الأوهام الطبقية . ان تصوير اصطدام المحبين يولا الارستقراطية وسين — برى المعلم الفقير بمفاهيم الطبقة السائدة وآرائها يتحول في (لويز الجديدة) الى هجوم شديد على كذب مدنية النبلاء وزيفها .

ولكن تصور روسو المجرد عن الانسان والمجتمع يحرم مؤلفاته التحديد الاجتماعي ويقوده الى فكرة خاطئة مفادها أن المدنية جنازة بمجملها .

أما في روسيا فقد كانت أهمية العاطفية التي نشأت في أواخر القرن الثامن عشر أقل من أهمية نظيراتها في أوروبا الغربية . ففي حين كانت العاطفية اتجاها أدبيا مؤثرا جدا في الأدب الغربي الطليعي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، كانت هذه المدرسة الأدبية في روسيا لاتمثل سوى فرع من فروع الأدب تقابله اتجاهات المنورين الروس فون فيزين وراديشيف وكريلوف الذين مهدوا سبيل نشوء الواقعية النقدية في هذه البلاد . وكان السبب في نشوء تربة لتطور الاتجاه النقدي في الأدب الروسي في أواخر القرن الثامن الثامن عشر ، حركة التحرر الفلاحية التي كانت ثورة بوغاتشوف ابرز مظاهرها .

غير أن المدرسة العاطفية لعبت دورا تقدميا بعض الشيء في تاريخ الأدب الروسي وقد برز ذلك عند الكتاب العاطفيين الروس في اهتمامهم المتزايد بحياة الانسان الداخلية وشعبية مواضيع أعمالهم الفنية وابطالها ولغتها .

كان كارامزين من أبرز ممثلي الاتجاه العاطفي في روسيا . ولكن تقدمية اعمال كارامزين « رسائل رحالة روسي » و « ليزا البائسة » و « نتاليا بنت الاقطاعي » النسبية مالبثت ان اضمحلت عند اتباعه الكثيرين وتحول تأكيد عالم مشاعر الانسان الى ذرف الدموع وحساسية زائفة تستند الى تصورات الاقطاعيين الوردية المترفة عن حياة الفقراء الشقية . حتى لغة أعمال أتباع كارامزين ابتعدت عن لغة الشعب الحية باتباعها تقاليد الرقة الارستقراطية .

ولذا فليس من قبيل الصدفة ان يتسلم الراية الأدبية من الكتاب العاطفيين في فرنسا كتاب واقعيون ورومانتيكيون ثوريون في حين أن الرومانتيكيين المتشائمين الرجعيين هم الذين ورثوا تقاليد المدرسة العاطفية في روسيا .

الفصل الخامس

الرومانتيكية

المقدمات التاريخية لتطور الرومانتيكية :

ان ظهور الاتجاهات الأدبية التي اطلق عليها فيما بعد اسم « الرومانتيكية » وتطورها في مختلف البلدان يجب تحديده بالعقد الأخير من القرن الثامن عشر والثلث الأول من القرن التاسع عشر . ولا بد لنا من دراسة هذا الاتجاه المتميز المعقد الذي وجد تعبيره في مجالات الفن المختلفة (الأدب والرسم والموسيقا) ، دراسة وثيقة الصلة بتلك التغيرات الاجتماعية والتاريخية والسياسية العميقة التي حدثت في تلك الفترة محددة انهيار النظام الاقطاعي وقيام المجتمع البرجوازي . وقد كانت الثورة الفرنسية العظمى (١٧٨٩ — ١٧٩٤) أكمل تعبير عن هذه العملية التاريخية . وكانت هذه الثورة لحظة انعطاف هامة في تاريخ الانسانية ، لاسيما في تاريخ أوروبا التي جرت في بلدانها الأخرى (المانيا ، روسيا ، وغيرهما) عملية تفسخ الاقطاعية ونشوء العلاقات البرجوازية ولكن بوتائر اكثر بطئا .

ولم يكن انهيار عالم الاقطاعيين وحضارتهم ونشوء علاقات اجتماعية جديدة الا ليتركا تغيرات هامة في وعي الناس في جميع البلدان الأوروبية .

ان النظام البرجوازي الذي نشأ (أوالذي شرع ينشأ) لم يكن مقبولا عند انصار المجتمع الاقطاعي القديم الذي دمرته الثورة ، كما أنه لم يكن مقبولاً ايضا ، وان كان ذلك لاسباب مغايرة تماما ، عند اولئك الذين نظروا الى الثورة ونتائجها من وجهة نظر مصالح الشعب وأمانيه .

وفي هذه الظروف الاجتماعية ـ التاريخية نشأ الاتجاه الأدبي الذي عرف فيما بعد باسم « الرومانتيكية » .

تياران في المذهب الرومانتيكي :

انعكس في الرومانتيكية المبكرة في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر احتجاج انصار المجتمع القديم السائر نحو الزوال ضد المجتمع الجديد ، وكان ذلك هو الانعكاس الأول تجاه الثورة الفرنسية وحملة التنوير المرتبطة بها .

لقد خلقت التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والايديولوجية عند انصار القديم التباسا وضياعا وخوفا من المستقبل وحقدا على النظم الجديدة والآراء الجديدة . فاضفى ذلك على أدب هذا الاتجاه الرجعي بحكم موقفه التاريخي صفات اليأس والتشاؤم والغموض والاغراق في العودة الى الماضي البعيد والتخيل المرضي .

وانطلق من معسكر انصار الماضي نداء بالعودة الى الوراء ، الى تلك العصور التي سادت فيها الأوهام على العقل . واكد ممثلو هذا المعسكر أن العقل علم الانسان الشك وقتل في قلبه الايمان وزرع في نفسه الاضطراب .

وخاض الرومانتيكيون الرجعيون نضالا نشيطا ضد افكار عصر التنوير وعدوها سببا في مرض روحي عظيم الفتك .

ولكن عدم الرضا عن نتائج التغيرات الاجتماعية والاقتصادية والايديولوجية في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر لم يكن مقصورا على انصار العالم الاقطاعي الذين حاربوا صراحة كل تقدم وكل قانونية تاريخية للعلاقات البرجوازية الجديدة .

ان الجزء الثوري والديمقراطي من المجتمع في البلدان الأوروبية المختلفة عبر أيضا عن عدم رضاه من نتائج الثورة البرجوازية ، ولكن اسباب عدم الرضا الذي عبر عنه الديمقراطيون كانت مناقضة تماما لتلك التي أثارت سخط انصار الماضي .

فالثورة البرجوازية في اواخر القرن الثامن عشر حررت الشعب من قيود الاقطاعية ولكنها كبلته فورا بقيود عبودية جديدة ، هي قيود العبودية البرجوازية ، قيود العبودية « للمال » .

اذا تأملنا نشوء المجتمع البرجوازي في أواخر القرن الثامن عشر واوائل القرن التاسع عشر نجد ان ثمة تناقضا عاما برز في الأعوام الأولى لنشوء المجتمع الجديد وترك طابعه الثابت على كل تطور ايديولوجية هذا المجتمع وحضارته فيما بعد . فالمؤسسات الجديدة ، برغم كل عقلانيتها بالقياس الى مؤسسات النظام القديم ، لم تكن عقلانية بشكل مطلق . و « الأخوة » التي كانت أحد اركان شعار الثورة ، انقلبت في التطبيق الى رياء وحقد ولدتهما روح المنافسة وحل شراء الناس محل الاكراه ، وحلت النقود محل السيف . ان الجزء التقدمي من المجتمع وقف ضد الواقع البرجوازي بتناقضاته الصارخة — حيث اصبحت النقود مصدر السلطة الاجتماعية الأساسي وأصبح البرجوازي البطل الرئيسي الذي ينحصر تفكيره العملي الصاحي في سعيه الى الربح والاثراء — وقد لاقى احتجاجه المشروع تعبيره في الرومانتيكية ، ولكنها ، كما سبق أن اشرنا ، رومانتيكية ذات طبيعة مغايرة لطبيعة الرومانتيكية الرجعية .

لقد قدر الرومانتيكيون التقدميون (شيللي وبايرون وهيجو وجورج صاند) تقديراً عاليا مثل عصر التنوير والثورة وتقاليدهما . ، ومن أهم الأسباب التي دفعتهم الى الوقوف ضد النظام الجديد انه كان معاديا لمثل اولئك الذين نوروا الناس بافكار الثورة .

وليس من قبيل المصادفة ان يرى الرومانتيكيون الثوريون في ثورة اعوام (١٧٨٩ — ١٨٩٤) بداية ثقافة القرن التاسع عشر الطليعية كلها . فهيجو ، مثلا ، يعلن ان « شعراء القرن التاسع عشر وكتابه جميعا ابناء الثورة الفرنسية » .

ان اتجاهي الرومانتيكية — الاتجاه الرجعي والاتجاه التقدمي — اتجاهان متناقضان من حيث توجههما الفكري .

ولكن لايجوز ان يغرب عن بالنا تعقد هذه الظاهرة والا وقعنا في نوع من التبسيط المتبذل . فالرومانتيكية ، كمزاج ، نتاج معقد وانعكاس غامض ، بهذا القدر أوذاك ، لجميع الوان العوطف والمشاعر التي تستولي على المجتمع في المراحل الانتقالية ، ولكن أهم مافي الرومانتيكية هو ترقب الجديد والقلق من عدم معرفته والسعي المتوتر المتسارع للكشف عنه .

وتقسيم الرومانتيكية الى اتجاهين اساسيين يجب ان ينطلق من تحديدها الاجتماعي التاريخي ومن تحديد خصائصها باعتبارها طريقة من طرق الابداع الفني .

لقد خاض ممثلو الرومانتيكية الرجعية في اوروبا (شاتوبريان ونوفاليس وغيرهما) نضالا لاهوادة فيه ضد الفكر التقدمي الذي ولد مع الثورة وضد المجتمع الجديد الذي نشأ نتيجة لها .

وعكس الرومانتيكيون التقدميون (بايرون وشيللي وهيجو وجورج صاند) في ابداعهم مصالح جماهير الكادحين الواسعة ، وكان ابداعهم مشحونا بالروح الديمقراطية ، وكثيرا ماكان مرتبطا بالنضال الثوري وحركات التحرر الوطني وتعاليم الاشتراكيين الطوباويين الأوائل (سان سيمون ، وفورييه واوين) . وقد حملت اعمال الرومانتيكيين التقدميين طابعا ثوريا واضحا في بعض الأحيان ، مما يجعل مصطلح « الرومانتيكية الثورية » صحيحا وصالحا بالنسبة الى ادباء مثل بايرون وشيللي .

ولكننا لانستطيع ، في الوقت نفسه ، ان نتجاهل ان قضايا الثورة الشعبية والشعب الثوري قد عولجت عند بعض الكتاب الرومانتيكيين التقدميين بمعالجة متناقضة في فترات ابداعهم المختلفة (هيجو ، جورج صاند) .

سبق أن اشرنا الى أن ظهور الرومانتيكيين الرجعيين في جميع البلدان كان في اواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر بصورة أساسية .

اما بروز الرومانتيكيين التقدميين فكان في فترة متأخرة عن ذلك ، اي في نهايــة العقد الأول وفي العقدين الثاني والثالث من القرن التاسع عشر ، اذ اخذت التناقضات الأساسية في المجتمع البرجوازي تظهر للعيان على نحو أشد وضوحا .

الأسس الفلسفية للرومانتيكية :

ليست الرومانتيكية مجموعة من الأساليب الفنية ، ولا يمكن حصرها بتسلسل الأحداث الخيالي والتداخل المثير حيث يجري حل التناقضات الدرامية المعقدة بواسطة المصادفات والقدر وتكشف الأسرار ، وبوجود شخصيات « رومانتيكية » ــ قطاع طرق نبلاء واناس اشرار ومشوهون وشخصيات غامضة وما شابه ذلك .

ان كل ذلك يجب أن يجد تفسيره اصلا في نظرة الكاتب الرومانتيكي الى العالم وفي فلسفته العامة .

فاذا اخذنا بعين الاعتبار تعقد هذا الاتجاه الأدبي وخطر الوقوع في التبسيط المبتذل عند تحديده ، يجب علينا ان ننطلق في تحديد الرومانتيكية من تحديد اساسها الفلسفي .

ان من واجب كل فنان ايا كان الاتجاه الذي ينتمي اليه ، ان يحل المسألة الجمالية الفلسفية الأساسية التي تستحيل من دونها كل نظرة الى العالم ويستحيل من دونها كل ابداع .

وهذه المسألة هي : ماالعلاقة بين ماهو موجود وما يجب أن يكون ، بين الواقع والمثل الأعلى الذي يطمح اليه الكاتب ؟ .

والصفة النموذجية التي تتصف بها النظرة الرومانتيكية الى العالم هي فهم الكاتب لظواهر الواقع الحقيقية فهما ذاتيا جدا ومحاولته اسباغ مايريد ان يراه فيها عليها . وكثيرا مايؤدي ذلك الى فهم قوانين تطور الواقع الموضوعية فهما خاطئا بل مشوها .

ان واقع المجتمع الرأسمالي لايرضي الرومانتيكيين وهم يبحثون طبعا عن جوانب لتساؤلهم عن كيفية القضاء على الشرور والعيوب في ذلك المجتمع ، يبحثون عن ذلك المثل الأعلى الاجتماعي والأخلاقي الذي يجب أن يكون والذي يطمحون اليه . انهم ينطلقون من تقويمهم الذاتي لمصائر الانسانية التاريخية ويخطئون لكونهم يبنون خططهم على اساس الأفكار المجردة لاعلى اساس المصالح الواقعية .

وسبب ذلك يكمن اما في رجعية طموحاتهم رجعية صريحة ورغبتهم في العودة الى مؤسسات العصور الوسطى بكل بساطة ، واما في ضيق الافق التاريخي الذي تتصف بـه آراؤهم التقدمية .

هنا يجدر بنا ان نبحث عن الفرق بين الفنانين الرومانتيكي والواقعي :

يسود في نظرة الفنان الواقعي وطريقته الفنية الطموح الى تصوير الواقع تصويرا موضوعيا . انه في العادة لايسبغ على الواقع مايتمنى ان يراه فيه ، ويسعى الفنان الواقعي الى استخلاص مثله الاعلى من ظروف الواقع الموضوعي نفسه ، ومن معرفته بقوانين التطور التاريخي والامكانات الكامنة فيه .

اما الصفة السائدة في نظرة الفنان الرومانتيكي فهي البداية الذاتية في تفهم ظواهر الواقع وعملياته فينجم عن ذلك حتما الانفصام بين المثل الأعلى والواقع (بسبب الانجذاب الى الخلف عند الرومانتيكيين الرجعيين ، وبسبب استحالة تجسيد المثل الأعلى في صور واقعية معاصرة عند الرومانتيكيين التقدميين) .

وهذا يظهر بشكل متميز عند كل كاتب رومانتيكي تبعا لتميز تطور بلاده القومي والتاريخي وتطور أدبها ، وتبعا لخصائص نظرة الكاتب نفسه الى الكون وتجربته الحياتية .

من الواضح تماما ان مراعاة مجمل هذه العوامل التي تحدد تطور الكاتب هي وحدها التي تستطيع ان تعطينا تصورا واضحا عن طريقته الفنية . غير ان الكشف عن الخصائص العامة التي تتصف بها الطريقة الرومانتيكية ممكن وضروري .

لقد دعا الرومانتيكيون الرجعيون الى ارجاع الماضي وكأنهم ارادوا بذلك ايقاف التطور الاجتماعي ورده الى الوراء . ولم يكن بالامكان تحقيق « مثلهم الأعلى » في نظرهم الا برد حركة التاريخ الى الخلف . وهكذا صار عندهم « الواقع » و « ما يجب أن يكون » في تناقض لاحل له .

ووجد الرومانتيكيون التقدميون انفسهم أمام تناقض مستعص ايضا في ظروف انتصار المجتمع البرجوازي في مطلع القرن التاسع عشر . ان المؤسسات الاجتماعية والسياسية التي قامت بنتيجة « انتصار العقل » بدت صورة كاريكاتورية شريرة ومثيرة للتشاؤم لتلك الوعود البراقة التي بشر بها المنورون .

وانطلق هؤلاء من النظرة الطوباوية في أغلب الأحيان باحثين عن حل لهذا التناقض وعن صيغ للحياة الاجتماعية اكثر كمالا .

وقد عبر ذلك عن ضيق افقهم التاريخي المحتوم . وتحتم ، بنتيجة ذلك ، ان تكتسب خططهم ومثلهم العليا طابع الوهم والتجريد .

وبرز التناقض بين الحلم والواقع عند الرومانتيكيين التقدميين في سعيهم الى التنبؤ عما سيحدث وما هو مفقود في عصرهم .

لقد [illegible] الرومانتيكيين التقدميين عصرهم وتطوره الحقيقي . وما حلموا به كان في المستقبل [illegible] كده حركة التاريخ المستمرة الى الأمام . ولكن نظرتهم الى العالم كانت تعتمد [illegible] التناقض والوهم الذي أدى بهم في احيان كثيرة وبصورة موضوعية الى الدفاع عن القديم والى انكار تقدمية المجتمع الجديد التاريخية . ان الذاتية في فهم العملية التاريخية دفعتهم احيانا الى انشاء نظريات تاريخية تعسفية (مخطط تطور الانسانية التاريخي في مقدمة « كرومويل » [illegible] فكتور هيجو مثلا) .

خائص نظرية الفن عند الرومانسكيين

ان الذاتية التاريخية التي تتصف بها الرومانتيكية وما ينجم عن ذلك من انفصام بين المثل الاعلى والواقع في فلسفة الرومانتيكيين يبرزان بوضوح في نظرتهم الى الفن .

سعى الرومانتيكيون في أعمالهم النظرية وفي ابداعهم الفني الى قنونه الانفصام الذي اشرنا اليه فعدوه تعبيرا عن طبيعة الفن ذاتها .

وقد بدا ذلك واضحا تماما في الرومانتيكية الألمانية الرجعية التي تؤكد نظريتها في الفن تأكيدا مستمرا شرعية الهروب من الواقع . وقد عبر أحد الرومانتيكيين الرجعيين الألمان عن ذلك تعبيرا فنيا صريحا عندما قال :

« لايروق لي أن تكون المقطوعة الشعرية مرتبطة بالعالم الواقعي . فمن أجل تجنب ظروف الواقع الظالمة يجب البحث عن ملجأ في مملكة الخيال » .

ولاقت نظرية « الفن للفن » صدا حاسما عند الرومانتيكيين التقدميين فخاضوا ضدها نضالا مستمرا مدافعين عن الفن المفيد اجتماعيا . ولكن الفكرة القائلة ان المثل الأعلى نقيض الواقع تبرز عندهم أيضا بوضوح كبير فجورج صاند مثلا ، ترى : « ان الفن ليس تصويرا للواقع الحقيقي ، بل هو بحث عن الحقيقة المثالية » .

وهيجو يصوغ هذه الفكرة على النحو التالي : « ان الروح الانسانية تحتاج في الوقت الحاضر الى المثل الأعلى اكثر من حاجتها الى الواقعية » .

« المثالي » ، « الجميل » ، « الكامل » كل ذلك في تصور الرومانتيكي جزء من عالم غامض لايمكن بلوغه ، وهو اما عالم الأعماق المجهولة في الروح الانسانية و « الأنا الأخلاقية » واما عالم الماضي السحيق الذي لايقل غموضا واغراء .

ان الهوة الواسعة بين المثل الأعلى والواقع التي رفعها الرومانتيكيون الى مرتبة المثل والمقياس تؤدي بالكاتب الرومانتيكي الى التخلي عن دراسة ظروف الحياة الاجتماعية دراسة عميقة ودقيقة ومعرفة القوانين الموضوعية التي تتحكم بهذه الحياة .

وهذا المبدأ يقف على طرفي نقيض مع الطريقة الواقعية ، طريقة بلزاك مثلا ، الذي يدهشنا في ابداعه اهتمامه المستمر بمعرفة قوانين حياة المجتمع البرجوازي معرفة دقيقة وعميقة . فقد عد بلزاك دراسة هذه القوانين واستخدام الوثائق والمستندات التاريخية استخداما واسعا لهذا الغرض ، مهمة من ابرز مهمات الكاتب .

ان تاريخية بلزاك العميقة صفة رائعة من صفات مذهبه الواقعي . وكل ظاهرة من ظواهر الواقع المعاصر لاتتكشف في رأي بلزاك ، الا من خلال معرفة تلك الظروف المعقدة التي أدت الى ظهورها بهذا الشكل الذي يراها فيه .

وهكذا نرى ان السعي الى الانطلاق في الاستنتاجات والتعميمات الفنية من تحليل مجمل الظروف والاسباب الاجتماعية التاريخية ، أمر لاتتصف به الطريقة الرومانتيكية .

وكثيرا ماينطلق الكاتب الرومانتيكي في أعماله الفنية عندما يصور احداثا تاريخية واجتماعية من مبادىء الأخلاق المجردة ومن مبدأ حتمية انتصار الخير على الشر وما شابه ذلك . هذا لاينفي ابدا امكانية ان ينشىء الكتاب الرومانتيكيون صورا وشخوصا اجتماعية تاريخية صادقة (هيجو ، جورج صاند ، شيللي) . ان الموقف الانتقادي من المجتمع البرجوازي هو نقطة الانطلاق التي توحي الى الكاتب الرومانتيكي الصور الفنية التي تعكس تناقضات الرأسمالية بصدق وتعكس تفسخها الأخلاقي وزيفها ، وتصور وضع الجماهير الشعبية البائس في المجتمع البرجوازي وغير ذلك .

ان الميول الواقعية في ابداع الرومانتيكيين التقدميين حتمية ومعللة . فهيجو في « البؤساء » يصور بصدق عملية تكون البؤساء في العالم الرأسمالي ، كما أن صور التعسف الوحشي الذي مارسه النبلاء الانكليز والظلم الذي كان يتعرض له الشعب في انكلترا في القرن السابع عشر مرسومان بصدق عظيم في مؤلفه « الانسان الذي يضحك » . وتبين لنا جورج صاند بواقعية اصيلة التشويه الذي يصيب الناس « ذوي الطبيعة الفذة » في المجتمع البرجوازي . ويسخر هوفمان من المتحمس الألماني ذي الشخصية الملتوية في قصصه ورواياته فيرسمه في صور خيالية ، ويرينا بايرون بصدق هائل انتصار « شيطان النقود » ودور انكلترا في المنظومة الرجعية الاوروبية في بداية القرن التاسع عشر في اعماله « تشايلد هارولد » « والعصر البرونزي » و « دون جوان » .

ولكن ليس هذا هو الأمر الأساسي من وجهة نظر نظرية الفن الرومانتيكية . ان الكاتب الرومانتيكي مقتنع بان العملية التاريخية وتاريخ المجتمع الانساني ، اللذين يهمانه كثيرا ، هما ، قبل كل شيء ، مظاهر للمبادىء الانسانية العامة الثابتة : الخير ، الشر ، العدالة ، الصدق الخ . والكشف عن هذه المبادىء ونزع الاستار التي تحجبها واظهارها على أوضح وأجلى صورة هو الهدف الذي يحدد تميز طريقة الرومانتيكيين الفنية واسلوبهم في « النمذجة ». ان هذه الطريقة تمتاز بميلها الى تصوير ماهو متفوق وغير عادي ، فابطال الأعمال الفنية الرومانتيكية عمالقة واحداثها حاسمة وسريعة ،وتقوم فيها مفارقات القدر بدور كبيروتستخدم فيها الصور الخيالية والاسطورية استخداما واسعا . والمبالغة والمقابلة بين التناقضات هما وسيلتا التصوير الفني المحببتان عند الرومانتيكيين .

ان الرومانتيكيين ينشئون نماذج يكشفون من خلالها عن جوانب الواقع المهمة . ولكنهم يميلون في تعميماتهم الفنية الى الرمز ويبتعدون عمدا عن التحديد الحياتي المعاشي في رسم الشخوص ولا يقدمونها من خلال الظروف المعاشية المتنوعة المحددة بوضوح .

لقد أظهر (هيجو) بصورة مقنعة كيف يتحول العامل الشريف الى سجين محكوم بالاشغال الشاقة ، الى مجرم منبوذ . ولكن مصير جان فالجان لايمكن ان ينحصر في ذلك فقط . فجان فالجان يحقق نموا روحيا كبيرا وتطهرا اخلاقيا داخليا عظيما . ان مجمل الظروف الموضوعية في المجتمع البرجوازي جعل من جان فالجان مجرما مطاردا منبوذا . وقد أظهر هيجو ذلك باعتباره ظاهرة حتمية معللة تاريخيا . ولكن القارىء يرى جان فالجان آخر مثاليا يتغلب بقوة روحه على الشر والجريمة الكامنين في نفسه . ان تحول جان فالجان وبعثه الجديد يظهران كانتصار للقانون الأزلي الذي يؤكد انتصار الخير على الشر وهيجو من خلال تصويره لجان فالجان الجديد يطلق ذلك القانون اطلاقا تاما ويجرده .

ويرى هيجو في كتابه « وليليام شكسبير » ان « الاعمال العظيمة ذات مستوى واحد بالنسبة الى الجميع — انها المطلق » .

ان الموازنة بين نموذجين من الأدب العالمي ، بين جان فالجان وفوترين تساعدنا على توضيح الاختلاف الجذري الموجود بين طريقتي « النمذجة » الواقعية والرومانتيكية . ان صورة فوترين المحكوم بالاعدام ليست خالية من الرومانتيكية فهي تدهش القارىء بقوتها وعظمتها وتبدو شيئا غير عادي . ولكن شخصيته فوترين ليست مجردة وليست فوق التحديد التاريخي بل هي شخصية تنمو في الواقع المحدد تاريخيا بشكل مقنع . ونحن لانجد عند بلزاك أي حديث عن تحول روحي يشبه المعجزة يطرأ على فوترين .

ان « آخر تجسد لفوترين » (تجسد) معلل اجتماعيا لايناقض منطق الواقع الاجتماعي هكذا يصبح فوترين خادم القانون بشكل طبيعي مثلما كان خارجا عليه ، لأن المرء لايجد من وجهة نظر الكاتب اي فارق مبدئي بين الشرعية والخروج عليها في المجتمع البرجوازي . ولذا لايضع الكاتب فوترين في أية مرحلة من مراحل حياته فوق الواقع الموضوعي . وجميع « تحولاته » تنتج حتميا من ظروف المجتمع البرجوازي نفسه الذي كان فوترين شخصية نموذجية من شخصياته .

وتتضح لنا الهوة الفاصلة بين بلزاك وبين الرومانتيكيين من خلال فهم الكاتب الرومانتيكي لقضية التحليل النفسي . فهيجو يؤكد انه يريد أن يظهر الى أين يقود الهوى الانسان ضمن ظروف معينة . ، ولكن هيجو يأخذ الأهواء الانسانية بصورة مجردة تماماً ويضعها في ظروف مصطنعة ومختلقة بل يمكن القول ، في ظروف طوباوية . ومثل ذلك نجده في معظم روايات جورج صاند أيضا .

ان الكاتب الرومانتيكي يرفض ان يصور ابطاله في اطر الواقع المألوف « الواقع المألوف — موت للفن » ، هذا مايعلنه هيجو في مقدمته لـ « كروموبل » . وهو يرفض بحزم الدعوة الى الاعتدال لأن من يحلق بين النجوم يرفض ذلك .

واسلوب الرومانتيكيين يميل الى الفخامة التي ترفض كل ماهو بسيط ويومي وعادي وهذه الفخامة في اللغة تضجر القارىء احيانا وتستعصي على الفهم المباشر .

كان ميل الرومانتيكيين الى ماهو استثنائي وعملاق واسطوري وخيالي وسعيهم الى اسباغ صفة البطولة على الواقع ، تعبيرا متميزا ومعللا تماما عن احتجاجهم ضد ضيق الافق البرجوازي وضحالة عقل الانسان البرجوازي وفي ذلك قوة الأعمال الأدبية الرومانتيكية وجمالها .

لقد انشأ الرومانتيكيون التقدميون في معرض احتجاجهم على ضحالة البرجوازية ابطالا عمالقة يتمتعون بعواطف وميول وافكار متفوقة . فلم يستطع بايرون وشيللي وامثالهما يلهمهم المثل الأعلى للانسانية المتحررة وحلمهم بالانسان المتحرر الجميل المعتز بنفسه ، ان يجسدوا ذلك الانسان الا بمقاييس تفوق مقاييس الحياة العادية عدة مرات .

فليس الواقع الحقيقي — المجتمع البرجوازي — في نظرهم ، سوى ظاهرة معادية لمثلهم الأعلى كل العداء . ولم يكن ذلك المثل الأعلى ، في عصرهم ، سوى رؤية رومانتيكية للمستقبل. ولا بأس في هذا المجال ، من ذكر ذلك الوصف العبقري الذي كتبه الناقد الديمقراطي الثوري الروسي بيلينسكي عن بايرون يقول بيلينسكي :

« كان بايرون بروميثيوس عصرنا المقيد الى صخرة يمزق الصقر جسمه : لقد نظر هذا العبقري الجبار ، وهو يعاني الألم ، الى الأمام ، وقبل ان يرى وراء الأفق المتلألىء أرض المستقبل الموعودة ، لعن الحاضر واعلن تجاهه عداء أبديا لاهوادة فيه » .

وهكذا تجسد أيضا حلم شيللي بالانسان المحرر من القيود السيد المسيطر على الطبيعة ، حلمه بالمستقبل الجميل الخالي من الاستبعاد والظلم ، في شخوص عمالقة انصاف آلهة خياليين اسطوريين .

يتضح من كل ماتقدم ان الصفة التي خددناها في الرومانتيكية — وهي الميل الى ماهو غير عادي وعملاق واستثنائي واستحالة انشاء صور الأبطال الرومانتيكيين في اطر الواقع الحقيقي — لاتبرر لنا أبدا أن نعد فن الرومانتيكيين التقدميين فنا كاذبا معاديا للحقيقة . ان ماقلناه يتعلق بتحديد طريقة الرومانتيكيين الفنية فقط .

فالفنانون الرومانتيكيون الملهمون بمثل الانسانية الطليعية المتوجهة نحو المستقبل بشجاعة صادقون صدقا عميقا حين يحملون ابطالهم العمالقة ماهو غير متوفر في الاناس المحيطين بهم من قدرات هائلة وافكار شجاعة وارادة حازمة وطموح الى السيطرة على العالم والطبيعة . انهم يجسدون بذلك أفضل آمال واحلام الناس الطليعيين في عصرهم . ان حلمهم يسبق واقعهم ولا يناقضه .

اهمية الرومانتيكية تاريخياً :

ان دور الرومانتيكية التقدمية عظيم جدا .

لقد ناضل الرومانتيكيون التقدميون نضالا فعالا ضد الفن الرجعي وتجلى هذا النضال بالدرجة الأولى في الوقوف ضد انصار الكلاسيكية التي أصبحت في القرن التاسع عشر اداة من أدوات سياسة الجمود الرجعية وراحت تناضل ضد كل جديد وتقدمي في الفن وترفض النظرة التاريخية الى علم الجمال وتعلن ثبات وخلود قوانين القرن السابع عشر الجمالية . وهذا بالضبط ماناضل ضده الرومانتيكيون بعناد .

وأدت الرومانتيكية دورا كبيرا في النضال ضد العدمية الوطنية عند الكلاسيكيين ودافعت عن قومية الفن .

فمن المعروف ان الكلاسيكيين التفتوا الى العصر القديم متجاهلين تاريخ شعوبهم القومي وكان التأكيد على قومية الفن وشعبيته اسهاما عظيما من الرومانتيكيين في تطوره . لقد التفت الفنانون الرومانتيكيون الى ماضي شعوبهم فدرسوه واهتموا بالشعر الشعبي والمواضيع التاريخية والابطال القوميين .

ومهما كان خطأ نظرة بعض الرومانتيكيين الى التاريخ ، فانهم قدموا موضوعيا ، خدمة جليلة في مجال النظرة التاريخية بالقياس الى الكلاسيكية وواقعية عصر التنوير . لقد طالب الرومانتيكيون الكاتب بابراز الصبغة التاريخية وبالاحساس بالعصر واستيعابه . وهذا مانجده في روايات والترسكوت وروايات فيكتور هيجو ومسرحياته التاريخية وفي قصائد بايرون ومسرحياته .

لقد طرحت الرومانتيكية التقدمية في الفن موضوع الشعب المضطهد . ولا بد لنا من الاعتراف بان التعاطف مع المضطهدين ومحاولة الدفاع عن مصالح الطبقات الفقيرة صفتان ايجابيتان رائعتان من صفات الرومانتيكية التقدمية تبناها عنها فيما بعد ، الكتاب الواقعيون .

وهكذا نجد أن الرومانتيكية شقت الطريق للواقعية النقدية في القرن التاسع عشر التي جاءت خطوة جديدة في تطور الأدب . ان أفضل المنجزات التي حققها الكتاب الواقعيون في القرن التاسع عشر ، انما تحقق بعد ان مهد له الشعراء والكتاب الرومانتيكيون .

بل ان المرء يستطيع ان يلاحظ في كثير من الأحيان انتقال بعض الكتاب في مراحل من حياتهم الأدبية من الرومانتيكية الى الواقعية . وفي تاريخ الأدب الأوروبي أمثلة كثيرة على ذلك .

ان ابداع الكاتب ظاهرة معقدة متعددة الجوانب تتطور في اطر واقع محدد تاريخيا وتخضع لتأثيرات اجتماعية وفكرية مختلفة . والفنان يتعرض في نموه لتأثير التحولات الاجتماعية في عصره . وبسبب ذلك يعيد النظر جذريا ، في كثير من الأحيان ، بمواقفه الأدبية (بايرون ، جورج صاند ، هايني) .

ولا بد لنا ونحن نؤكد الدور العظيم الذي أدته الرومانتيكية الثورية في تطور الفن في القرن التاسع عشر ، من أن نقر بحتمية حلول الواقعية محل الرومانتيكية ، الأمر الذي حدث فعلا في الثلاثينات والأربعينات من القرن الماضي .

لم تكن الواقعية رفضا للاساليب والاشكال الرومانتيكية فحسب ، فالمسألة أعمق من ذلك بكثير ، لأنها تتعلق بنظرات الواقعيين الأساسية الى الحياة .

لقد ناضل الواقعيون في سبيل ان يصور الفن كل غنى العالم الموضوعي وتنوعه ، ورفضوا فردية الرومانتيكيين وذاتيتهم ودافعوا عن أولوية الواقع .

ومرة أخرى لنختتم حديثنا عن الرومانتيكية بقول للناقد الثوري الديمقراطي العظيم بيلينسكي يحدد فيه جوهر الانتقال الى الواقعية ، يقول بيلينسكي :

« الاقتراب من الحياة ، من الواقع، هو السبب المباشر في نضج الفترة الأخيرة من أدبنا ورجولتها . ان كلمة (المثل الأعلى) لم تأخذ مدلولها الحقيقي إلا الآن . من قبل ، كان المقصود بهذه الكلمة شيئا يشبه « لايروق لك – لاتسمع ، ولكن لاتعيقنا عن الكذب » شيئا تتحد فيه جميع الفضائل أوجميع العيوب الممكنة ... اما الآن ، فالمثل الأعلى ليس مبالغة وليس كذبا وليس خيال اطفال بل حقيقة من الواقع مأخوذة كما هي ، ولكنها ليست منسوخة عن الواقع نسخا وانما مأخوذة عبر خيال الشاعر مضاءة بنور ماهو ذو قيمة شاملة (وليس استثنائيا أوخاصا اومصادفا) ، مشيدة جوهرةً من جواهر الخلق والابداع ».

بايـــــرون :

ولد جورج غوردون بايرون في مدينة لندن من اب ارستقراطي مفلس وام سكوتلاندية ثرية . وقضى طفولته في سكوتلانده التي اعتاد ان يسميها بلاده لأنه أحبها كثيرا واجتذبته طبيعتها الجميلة وحياة فلاحيها البسيطة المستقلة الحرة .

وفي عام ١٨٠١ ادخل بايرون مدرسة داخلية ارستقراطية بالقرب من لندن . وفيها بدأ ينظم الشعر ثم تابع دراسته في كمبردج حيث اصدر ديوانه الشعري الأول « ساعات الفراغ » في عام ١٨٠٧ ، أي بعد سنتين من دخوله الجامعة وقد ظهر في هذا الديوان اتجاه بايرون الرومانتيكي وبرزت عنده روح التقليد رغم مايلمسه المرء من اصالة وديمقراطية في أشعاره .

ويشاء القدر أن تكتب احدى المجلات نقدا سلبيا على مجموعة بايرون الشعرية الأولى فتثور ثائرة الشاعر ويرد على ذلك النقد بهجاء لاذع يتناول فيه الاتجاه الرومانتيكي الرجعي الانكليزي من أوله الى آخره . لقد كان رد بايرون الهجائي نقطة هامة في تاريخ الأدب الانكليزي . فلأول مرة يتناول النقد الجارح اسماء ادباء كان يظن انها فوق الشك ، ولأول مرة يسدد بايرون ضربات قاصمة الى مدرسة البحيرات (المدرسة الشعرية التي كانت تمثل الاتجاه الرومانتيكي الرجعي) . هاجم بايرون هذه المدرسة من ناحيتي المضمون والشكل ، فوقف ضد معاداة شعراء البحيرات للعقل واخضاعهم الشخصية الانسانية للغيبيات والأخيلة المرضية وناقشهم في مواضيع اللغة والمفردات والأوزان وطرح نهجا جديدا كل الجدة في

هذه المجالات جميعا ، فدعا الى المضمون الانساني العقلاني في الأدب وطرح موضوع مسؤولية الشاعر أمام قرائه .

كان بايرون شاهد عيان على الانقلاب الصناعي في انجلترا. وقد عرف مأساة محطمي الآلات وأحداث الثورة الفرنسية وقمع الانتفاضات المتعددة في سكوتلانده . وكان يحس دائما انه يعيش في عصر انعطاف هام يتضاءل أمامه « كل ماينسب الى عهود يأجوج ومأجوج » على حد تعبيره .

وقام بايرون مابين عامي ١٨٠٩ — و ١٨١١ برحلة الى بلاد الشرق زار خلالها البرتغال واسبانيا والبانيا واليونان وتركيا وبدأ خلال هذه الرحلة تعلم التركية واليونانية والالبانية والايطالية وشهد المعارك الطاحنة التي تخوضها الشعوب من أجل حريتها واستطاع ان يتعرف على سياسة دولته الاستعمارية .

لقد خرج بايرون في رحلته « ليكون رأيه حول الانسانية من خلال تجربته الشخصية لامن خلال الكتب » . وقد أغنت هذه الرحلة مدارك الشاعر فعلا وغرست في نفسه الاهتمام الكبير بحضارات الشعوب الأخرى ونمت فيها الاحترام الكبير لتلك الحضارات . ولم يكن كل ذلك الغنى والانفتاح على العوالم الأخرى مناقضا للشعور الوطني عند بايرون بل كان على العكس دافعا لتعميق هذا الشعور السامي واغنائه .

كتب بايرون بعد رحلته هذه قصيدته الرائعة « تشايلد هارولد » التي قدم فيها لوحة واسعة لاتحد . ان بطل القصيدة يجول في ربوع اسبانيا التي خربتها الحروب من نابليون ثم يطوف في البانيا واليونان الرازحتين تحت الاستعباد. وقد قدمت هذه القصيدة صورا حية للفدائيين الاسبان المناضلين في سبيل حرية اسبانيا اولئك الذين لم تهبهم البلاد شيئا سوى حياتهم ولكنهم وقفوا يدافعون عنها بينما تركها لمصيرها من اغدقت عليهم الألقاب والأوسمة .

لقد فر الملك وحملة الألقاب واستسلموا
ولكن الجنود يرفعون راية النضال
انك لم تعطيهم يا اسبانيا غير الحياة
وحريتك غالية عليهم كهذه الحياة

لقد أبرز بايرون بطولة الشعب الاسباني النادرة ولكن نابليون مايزال سيد القارة ولا يبدو ان هناك من هو أقوى منه . ولذا فان بايرون يشك في قدرة الشعب الاسباني على قهره . من هنا ينطلق التشاؤم في شعره . وهو تشاؤم من روح انسان يتعاطف مع الشعوب المناضلة ولا علاقة له ابدا بالفلسفة الغيبية التي كانت من صفات الرومانتيكية الرجعية .

ايها الفتيان يا شباب اسبانيا
هل قضت الأقدار عليكم بالموت والفناء
أحقا لامفر من الخيار بين الركوع أوالقبر .
بين حكم العدو وهلاك البلاد بأسرها ؟
هل قضي عليكم بأن تكونوا مستراحا لقدمي الطاغية ؟
اين الله ؟ أم هو لايراكم ايها الابطال ؟
أم أن آهات الضحايا لاتسمع في السماء ؟
أم باطل كل شيء : البطولة والجرأة
والدم والبسالة ووقد ارواح الشبيبة .

وتقدم اليونان مادة رائعة لقصيدة بايرون الذي اظهر بصيرة نفاذة عندما حذر اليونانيين من تعليق الآمال على مساندة الحلفاء الأجانب . وهاجم بلاده التي استغلت وضع اليونان المثخنة بالجراح وفرصة الحرب لتسرق كنوز الاكروبول وتحملها الى لندن وقال ان الشعب الذي يطلب الحرية يجب ان يسعى اليها بنفسه والا فانه سيظل مستعبدا من قبل الأتراك أومن قبل سواهم .

ويتغنى بايرون بامجاد اليونان القديمة ويقارنها بالوضع الذليل الذي تعيشه الآن . ولكن هذا التغني لايمنعه من رؤية امجاد شعوب البلقان الأخرى ، بل ان هجومه العنيف على الطغيان التركي لم يمنعه من ابداء الاحترام العميق نحو الشعب التركي الباسل . وكان بايرون انسانيا الى أقصى حد عندما رفض النظرة التي كانت سائدة في الأوساط الشوفينية الحاكمة انذاك وأن يجعل حدود المعركة بين « الصليب والهلال » ، وهاجم التعصب وفضح الروح المعادية للشعب عند مؤججي الصراع الديني . وقد استطاعت هذه النظرة الانسانية ان تجعل بايرون الشاب ينظر الى الشعوب البلقانية المسلمة نظرة أصح وأسلم من النظرة السائدة في

بلاده اليها . وبرز ذلك في حديثه عن حب الألبانيين للضيف واخلاصهم وتفانيهم في سبيل أرضهم واعتزازهم بانفسهم وشدة تحملهم للمصائب .

ان الفكرة الأساسية في القصيدة هي نضال الشعوب واحترام هذا النضال وتقديره والتعاطف معه . لقد كانت هذه الفكرة جديدة بالنسبة الى الأدب الاوروبي . ويلمس المرء ذلك التجديد في موضوع القصيدة نفسها وفي تكوينها وصيغتها وفي شخصية تشايلد هارولد التي جسدت الملامح النموذجية لبطل مابعد الثورة الفرنسية . فهذا البطل يقف على تناقض كامل مع عصره ومع اخلاق هذا العصر ومثله وتقاليده . وقد جلبت هذه القصيدة لبايرون نجاحا منقطع النظير ، فترجمت الى كثير من لغات العالم ، واصبح اسم تشايلد هارولد اسماً مجرداً يقصد به الانسان الذي خاب امله بكل شيء والذي يقف معارضا للواقع الذي يعيشه .

اضطرت الأوساط الارستقراطية والأدبية الى الاعتراف ببايرون بعد نشر قصيدته لكنه ظل ينظر الى هذه الطبقات باستعلاء وترفع عبر عنهما في عدد كبير من القصائد القصيرة والطويلة .

وما بين عامي ١٨١٥ — ١٨١٦ عاش بايرون مأساة عائلية اذ اتهمته زوجة الارستقراطية انابيلا ميلينيك بالجنون ، وحين فشلت في اثبات ذلك هربت من المنزل مصطحبة ابنها الرضيع ، ولفق الارستقراطيون شتى الاشاعات حول الشاعر انتهت جميعها بنبذ بايرون وطرده فغادر بلاده في نيسان ١٨١٦ الى الأبد .

عاش بايرون فترة في سويسرا حيث التقى بالشاعر الانكليزي الكبير شيللي الذي اضطر الى مغادرة بريطانيا ايضا في عام ١٨١٧ . ثم انتقل الى ايطاليا فأقام فيها حتى عام ١٨٢٤ .

كان الحلف المقدس قد اجتمع في فيرونا لاستنباط انجع الوسائل من أجل الوقوف ضد الروح الثورية في القارة الاوروبية ، فرفض الاستماع الى ممثلي اليونان الثائرة واكد « شرعية » شحن الزنوج — العبيد من افريقيا الى امريكا واطلق ايدي حكومة لويس الثامن عشر في اسبانيا .

وقد أظهر بايرون مصالح الجشع والاثرة التي تسيطر على « السياسة العليا » للمؤتمرين المتكالبين على حريات الشعوب مثل لويس الثامن عشر والكسندر الأول وولنغتون وفضح

مغزى شعارات الوطنية المزيفة التي لايفتأ حكام انجلترا يرددونها على اسماع شعبها وغيره من الشعوب في قصيدته الثورية الرائعة « عصر البرونز » . وأظهر في هذه القصيدة دور الرساميل الرهيبة التي بدأت تتلاعب بمصائر الشعوب . وتحدث عن اصحاب المصارف والبارونات الذين « يخضعون جميع البلدان وكافة الحكام » فهم يدعمون « الطغاة المفلسين» ويختقون الانتفاضات ويتاجرون بها . وهم – شأن التاجر الخسيس شايلوك – يجتزون من كل أمـــة « قطعة اللحم القريبة الى القلب » .

اما قمة ابداع الشاعر الكبير فكانت رواية « دون جوان » الشعرية وقد بدأ كتابتها وهو في ايطاليا واستمر في ذلك عدة سنوات دون أن يستطيع اكمالها اذ غاله الموت قبل ان ينهيها ، فكان مجموع مانشره منها ستة عشر نشيدا . والمعتقد ان الشاعر أراد أن يسير ببطله عبر الدول الاوروبية الهامة ومن خلال احداث كبرى في حياة القارة تنتهي بقيام الثـــورة الفرنسية .

لقد رسم الشاعر في روايته الصورة الكاملة للحياة في عصره . فهو يصف حيـــاة الأعيان في اسبانيا – دون جوان اسباني المولد – ثم ينتقل مع بطله الى جزيرة القرصان ذات المناظر الجميلة فالى صالونات الارستقراطية الانجليزية فاسواق الرقيق فدور الحريم عنـــــد السلطان التركي فقصر الملكة يكاترينا الثانية الخ ... وهكذا تمكن الشاعر من رسم لوحـــة طريفة غنية بالالوان مليئة بالنقد الساخر لجميع المفاهيم البرجوازية حول الحرية والعدالـــة والمساواة ، لوحة تفضح التناقض الهائل بين هذه الشعارات المطروحة وبين تطبيقها الفعلي في سياسات جميع الحكومات الاوروبية .

ان تحلي دون جوان ببعض الحرية في تصرفاته الشخصية ليس الا سخرية من الأخلاق البرجوازية المزيفة ودفاعا عن شرعية العلاقات الطبيعية بين البشر . فدون جوان الذي هتك جميع اقنعة الأخلاق البرجوازية وخرق جميع قواعدها المزيفة يؤكد بسلوكه انه حامل الأخلاق الانسانية الحقيقية التي تتجلى في المواقف الحاسمة . انه الوحيد الذي يرفض المشاركة في الاقتيات بلحم رجل قتله رفاقه واكلوه عندما كاد الموت يهلكهم جميعا . وهو الوحيد الذي يخلص الفتاة التركية الصغيرة « ليلى » معرضا نفسه بذلك للموت، في اتون المعركة المحتدمة .

ان دون جوان يرفض جميع علاقات المجتمع البرجوازي القائمة على الكذب والزيف الاجتماعي بما في ذلك مفهوم الزواج الذي وجده قائما على البيع والشراء ، ولذا فهو يرفض جميع انواع العقود الدنيوية ولا يعترف الا بعقد الطبيعة السامي :

وانتهى كل شيء وعقد الزواج

كانت الأمواج شهود العقـــد

وكانت اضواء النجوم البعيدة - شموعه

اما الغابة الغافية على الشاطىء

والمليئة بالأسرار .

فقد وحدت بينهما ضمن ظلالها الكثيفـــة

وهيأت الكهف الصامت مخدعا لهمـــا

وصار العالم كله جنة يعيشان فيها

لقد جاب دون جوان كثيرا من الأوساط والمجتمعات ليؤكد في كل منها كلمـــة بلزاك الشهيرة بان كل نجاح فيها لابد ان يكون قائما على جريمة ارتكبت .

غير ان بايرون لم يكن ممن يكتفون بالتأمل والسلبية والقاء الكلمات ، بل كان يسعى الى تطبيق افكاره بصورة عملية . وهو يشهد الأحفاد على .

ان السلطة لم تستطع اخضاع جميع النفوس

واننا ظللنا نقف من أجل حق الشعب

رغم ان الحرية لم تكن ظاهرة لنا بعد .

كان الشاعر يطمح الى العمل وواتته الفرصة باندلاع الثورة مجددا في اليونان . فسارع الى الوقوف تحت رايتها واستقل السفينة في حزيران من عام ١٨٢٣ وانطلق الى ميسولونجي كانت الرحلة خطيرة وتحطمت الباخرة وقبض على رفاق بايرون . ولكنه نجا باعجوبـــة واستقبلته المدينة بحفاوة منقطعة النظير . وهناك اسهم الشاعر بنشاط في فرق المقاومة اليونانية حتى انه انصرف عن الشعر ، فكان مانظمه قليلا الا أنه من أفضل ماكتب . وقد جمعـــت الأبيات الأخيرة التي نظمها الشاعر زبدة حياته النضالية المشرقة .

رقد الموتى في قبورهم -- فهل أنا من ينام ؟

الطغاة يسحقون العالم - فهل أنا من ينسحب ؟

نضجت السنابل — فهل أنا من يؤخر الحصاد ؟
وعلى الفراش نثرت الأشواك — فهل أنا من ينفر ؟
ما أن يطل الصباح حتى يتعالى صوت النفير
فيتردد صداه في قلبي ...

انتشرت الملاريا في مدينه ميسولونجي المحاصرة وكان من ضحاياها الشاعر الكبير بايرون الذي توفي في ١٩ نيسان عام ١٨٢٤ . واعلنت اليونان الحداد على الشاعر الذي قال عنها في ساعة احتضاره : « لقد وهبتها وقتي ومالي وصحتي ، وهاأنذا أهبها حياتي . فماذا بوسعي ان أصنع » .

غطي نعش بايرون بمسوح أسود ووضع فوقه سيف وخوذة واكليل من الغار وارسل الى انكلترا . لكن الأوساط البرجوازية الانكليزية استقبلت جثمان الشاعر الأكبر بالعداء . فمقبرة العظماء رفضت دفن بايرون في « جناح الشعراء » فدفن في كنيسة ريفية بالقرب من نيوستاد . وكتبت اخته على الضريح :

« هنا يثوى جثمان جورج غوردون بايرون مؤلف « تشايلد هارولد » الذي توفي في ميسولونجي في اليونان الغربية في ١٩ نيسان ١٨٢٤ اثناء محاولته البطولية اعادة الحرية والأمجاد الغابرة لتلك البلاد » .

الفصل السادس

الواقعية النقدية في الأدب الأوروبي

في القرن التاسع عشر

يعود تاريخ ولادة الواقعية النقدية الى اواخر العشرينات في القرن التاسع عشر أما ازدهارها فكان في اوروبا الغربية في الثلاثينات والأربعينات ففي هذه الأعوام ظهر ابداع بيرانجيه وستندال وميريميه وبلزاك وفلوبير في فرنسا ، وديكينز وتيكيريه وبرونتي وغاسكيل في انكلترا وهايني وغيره من الشعراء الثوريين في المانيا . أما الواقعية في روسيا فسنفرد لها بحثا خاصا ، لما لها من تأثير في تطور الأدب لاحقا لاسيما في ظهور الواقعية الاشتراكية .

لقد لاقت الواقعية النقدية أكمل تعبير عنها في الرواية الاجتماعية فكانت سعة القضايا المطروحة وروح التعرية والرغبة في تثبيت ظواهر الحياة الاجتماعية في صور فنية مجسمة ذات طاقة تعميم كبيرة ، الصفات النموذجية في ابداع افضل ممثلي الواقعية النقدية في اوروبا . ان السعي الى تأسيس الاستنتاجات تأسيسا تاريخيا علميا عند تصوير ظواهر الحياة الاجتماعية والرغبة الدائمة في مجاراة آخر ماتوصل اليه العلم من منجزات « تمس نبض العصر » على حد تعبير بلزاك ، ذلك كله ساعد الواقعيين في صياغة طريقتهم الفنية .

المقدمات التاريخية لتطور الواقعية النقدية :

في الثلاثينات من القرن التاسع عشر توضح التناقض الأساسي في المجتمع البرجوازي ، التناقض بين البرجوازية والطبقة العاملة . ففي الثلاثينات تجتاح المانيا وفرنسا وانكلترا موجة من الحركات العمالية المتنامية تمتد في الأربعينات لتشمل بلغاريا والمجر وبولونيا وتشيكوسلوفاكيا ويشتد النضال الوطني التحرري ويتصاعد مع تصاعد الحركات العمالية .

ان هذه الفترة هي فترة نهوض في شتى مجالات الثقافة في المجتمع البرجوازي . فقد فتحت الثورة الفرنسية الأولى آفاقا واسعة لتطور الفكر العلمي الطليعي . وبدأ ازدهار عظيم في الفلسفة والعلوم الطبيعية والتقنية والتاريخية .

لقد احرزت العلوم الطبيعية والبيولوجية نجاحا عظيما في النصف الأول من القرن التاسع عشر . ويرتبط عدد من الاكتشافات الهامة باسم داروين في انجلترا ولا مارك في فرنسا وقد كان هذا الأخير أول من طرح نظرية كاملة في تطور الطبيعة الحية الارتقائي فأحدث انقلابا في العلم مدمرا الاعتقاد الذي ساد طويلا حول ثبات الأشكال وسكونها في الطبيعة .

وهكذا تحرك ماكان ساكنا وكل ماكان خالدا متميزا بات متغيرا وتم البرهان على ان الطبيعة كلها تتحرك في تيار أبدي دوار .

ويقترن عدد من الاكتشافات باسمي العالمين الطبيعيين كيوفييه وسانت ايلير . فصاغ كيوفييه نظرية تلاؤم اجزاء الجسم الحي وتناسقها . يقول كيوفييه : « ان أي كائن منظم هو كل موحد ومنظومة مغلقة ذات اجزاء متلائمة . ولا يمكن لأي من هذه الأجزاء ان يتغير من دون ان تتغير الأجزاء الأخرى ، وبالتالي فان اي جزء اذا اخذ منفصلا يدل على الأجزاء الأخرى ويعطينا اياها » .

واستخدم كيوفييه طريقته هذه فرسم الهياكل العظمية لكثير من الحيوانات المنقرضة بالاستناد الى عظمة أوسن عثر عليه الباحثون .

وتابع سانت ايلير تعاليم كيوفييه فاثبت العلاقة والتواصل في تطور انواع الحيوانات المختلفة .

وليس من قبيل العبث ان يعد بلزاك ، الذي بحث عن دعم لطريقته الواقعية في العلوم الطبيعية كيوفييه وسانت ايلير من بين اساتذته .

لقد فهم بلزاك الصدق على انه ، قبل كل شيء ، الأمانة للتاريخ ومنطقه . وهذه النظرة التاريخية صفة نموذجية من صفات الواقعية التي تطورت في مرحلة أحرزت فيها علوم التاريخ نجاحا عظيما .

يعود زمن ازدهار العلوم التاريخية الى فترة عودة الملكية في فرنسا . ان عدم اكتمال الثورة البرجوازية وتعثر نمو المجتمع في فترة عودة الملكية دفعا المؤرخين البرجوازيين تييرى

وغيزو وغيرهما الى طرح نظرية في التطور التاريخي تقدمية بالنسبة الى عصرها مفادها ان انتصار البرجوازية على الارستقراطية الاقطاعية ضرورة تاريخية يقود اليها مجمل التطور التاريخي في خلال قرون عديدة .

ولكن يجدر بنا هنا ان نشير الى ان اولئك المؤرخين انفسهم ، انتقلوا بعد توطـــد المجتمع البرجوازي نهائيا - بعد عام ١٨٣٠ - الى مواقع رجعية محافظة شاولين تدعيم سيطرة البرجوازية المطلقة على جماهير الكادحين .

وكان من أهم الظواهر الفكرية واعظمها اكتشاف هيجل لطريقته الدياليلتيكيـــة التي اكتسبت صيغتها النهائية في الربع الأول من القرن التاسع عشر .

وأخيرا ، ففي الأربعينات عندما كانت اوروبا تقف على حافة الثورة (اندلعـــت الثورات في الأربعينات في فرنسا والمانيا والمجر) ، ظهرت الاشتراكية العلمية التي صاغها ماركس وانجلز محدثة انعطافا جذريا في تاريخ الفكر البشري .

هذه هي بصورة عامة المقدمات التاريخية والثقافية والفلسفية التي سبقت ظهور الواقعية في الأدب الأوروبي في القرن التاسع عشر .

الصراع الأدبي :

لقد جرى تكون ونمو الواقعية النقدية في ظروف صراع أدبي معقد محتواه الأساسي التناسب بين الاتجاهين الأساسيين في الأدب : الرومانتيكية والواقعية .

ان الرومانتيكية والواقعية اتجاهان ادبيان تطورا جنبا الى جنب في خلال فترة طويلة من الزمن تشدهما روابط وثيقة ويفرق بينهما ، في الوقت نفسه ، اختلاف عميق في الطريقة الفنيـــــة .

بدأت الواقعية النقدية تتكون كاتجاه ادبي في النصف الثاني من العشرينات وهـــذه الفترة كما نعلم ، هي فترة ازدهار الرومانتيكية . ولذا ، كان من الطبيعي ان ينشأ بين هذين الاتجاهين تفاعل متبادل معقد . لقد كان باستطاعة الكتاب الواقعيين الأوائل التوقيع على عدد كبير من بيانات الرومانتيكيين عن طيب خاطر . من ذلك ، مثلا اعلان الرومانتيكيين ان كل ماهو موجود في الطبيعة يمكن ان يكون موضوعا للفن . ان الواقعيين يتبنون وجهة النظر هذه تماما ، ولكن لايجدر بنا ان ننسى في هذا المجال ان فهم الواقعيين لهذه الموضوعة نفسها

يختلف عن فهم الرومانتيكيين لها ، وهذا التباين في الفهم سيبرز في فترة متأخرة . أما في العشرينات فقد كان اللقاء قائما في كثير من القضايا بين الرومانتيكيين والواقعيين . وكان أساس هذا اللقاء النضال المشترك ضد الفن الرجعي في فترة عودة الملكية ، لاسيما فن اتباع الكلاسيكية الذين استمروا في التواجد في البلدان المختلفة . ان ستندال وهو علم من أبرز أعلام الواقعية في فرنسا ، بدأ حياته الأدبية مناضلا تحت راية الرومانتيكية ، وليس ذلك من قبيل المصادفة ، لأن الرومانتيكية في تصور ستيندال ليست الا الفن الطليعي المناضل ضد الكلاسيكية وعلم الجمال الكلاسيكي .

لقد ظل الرومانتيكيون في طليعة النضال الأدبي ضد الفن الرجعي في العشرينات فالواقعية لما تكن تشكلت بعد كاتجاه ادبي مستقل ، بل كانت في مرحلة التكون .

غير أن الفروق المبدئية بين الواقعيين والرومانتيكيين ، حتى التقدميين منهم ، برزت واضحة في الثلاثينات وباتت واضحة كل الوضوح في اربعينات القرن الماضي . وتبلور الاختلاف في المسائل الأساسية في علم الجمال وفي الابداع الفني - في فهم العلاقة بين الفن والواقع ودور الفن والفنان في الحياة الاجتماعية وفي حل قضايا رسم الشخصية وطرق النمذجة وغير ذلك

ففي ألمانيا ، حيث ظهرت الرومانتيكية الرجعية على أوضح وجه ، مستندة الى الفلسفة الألمانية المثالية في نهاية القرن الثامن عشر (كانت ، فيخته ، شيللينغ) ، خاضت الواقعية ممثلة بالشعراء الثوريين في الثلاثينات والأربعينات نضالا حاسما ومستمرا ضد الرومانتيكية .

لقد كون هايني وفريليغرات وفييرت وكتاب « ألمانيا الفتية » اراءهم الجمالية وابدعوا اعمالهم الفنية في اتون الصراع ضد منطلقات الرومانتيكيين الرجعيين الذين اعلنوا ان العالم الواقعي ليس سوى ظلال عالم ماوراء الطبيعة ، ورفضوا مهمات تغيير الواقع الموضوعي وتحسينه .

اما في فرنسا وانجلترا فقد كان الوضع مختلفا عما في ألمانيا ، ففي هذين البلدين تطورت الرومانتيكية التقدمية بل الثورية (هيجو ، جورج صاند ، شيللي ، بايرون) . ولذا فان الواقعية نشأت في تواصل مباشر مع الرومانتيكية رغم انها تكونت من خلال الصراع معها .

خاض الواقعيون النقديون نقاشا نظريا وابداعيا معقدا مع الرومانتيكية ولكنهم اخذوا ، في الوقت نفسه ، أفضل مافيها من تقاليد الديمقراطية والشعبية والاهتمام بالمواضيع

االتاريخية . وواصل الواقعيون النقديون النفس الناقد عند الرومانتيكيين التقدميين وتبنوا في ابداعهم المثل العليا التي تحلت بها الرومانتيكية الثورية .

وفي اواخر القرن التاسع عشر ، يبرز تناسب جديد بين هذين الاتجاهين الأدبيين في الظروف التاريخية الجديدة تضمحل فيه مكانة الرومانتيكية . ولكن تنبعث في الوقت نفسه مجموعة من موضوعات الرومانتيكية الرجعية في الرمزية والعدمية والانطباعية حيث يشكل ابداع الكتاب من هذه الاتجاهات ادب الانحطاط في نهاية القرن .

وقد خاضت الواقعية النقدية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، ممثلة بكتاب عظماء امثال فلوبير وموباسان وشو ورولان وغيرهم ، نضالا لاهوادة فيه ضد أدب الانحطاط هذا .

الملامح الاساسية للواقعية النقدية :

ان الواقعية النقدية ، مثل الرومانتيكية ، تستند الى نظرة شاملة معينة الى الكون والى موقف محدد من الواقع .

فالكاتب الواقعي يقر بقيمة الواقع الموضوعي ويهتم به اهتماما عظيما . وهو يسعى قبل كل شيء الى معرفة الواقع معرفة عميقة ودراسته وتصويره تصويرا شاملا في ابداعه الفني من خلال صور فنية نموذجية مكتملة .

والحديث هنا لايدور بشأن عملية عفوية ، ولا بشأن المعنى الموضوعي الكامن وراء تصوير الحياة من قبل الواقعيين ، بل يدور حول سعي الكتاب الواقعيين الواعي الى معرفة الحياة معرفة عميقة .

يقول بلزاك : « الأدب تعبير عن المجتمع » ان هذه الحقيقة التي تبدو اليوم بديهية جدا هي خلاصة مالاحظه عقل تعمق في دراسة تاريخ الشعوب وتاريخ الأدب .

ان المبدأ الأساسي الذي ينطلق منه الفنان الواقعي هو النمذجة . والنمذجة هنا تعني قدرة الفنان على أن يضمن الصورة الفنية أكمل وأقوى تعبير عن جوهر الظاهرة أوالشخصية التي يجري تصويرها . ولذا فان الفنان الواقعي يقوم بعمل كبير في مجال انتقاء ماهو جوهري ومهم واهمال ماهو مصادف وسطحي ، وتركيب كل ذلك في الصورة الفنية لتصبح تعبيراً قويا وكاملا عن الظاهرة أوالشخصية المعنية .

ان الصورة الفنية النموذجية عند الواقعيين تجمع جمعاً عضويا بين التعميم والنمذجة .

ويعبر الكاتب الواقعي من خلال صنعه للنموذج عن موقفه مما يصوره ويحكم عليه فيعريه أو يؤكده . ويضطر الفنان الواقعي الى مجاراة منجزات الفكر الطليعي في عصره ليكون قادرا على معرفة العالم والمجتمع الانساني وتفسيرهما .

ويقوم الكاتب الواقعي بتصوير الشخصيات النموذجية في الظروف النموذجية . وهكذا فهو يعتمد مبدأ نمذجة تلك الظروف وتلك الشروط الاجتماعية التي تنشأ فيها الشخصية أي ان هذه الظروف لاتكون في العمل الفني الواقعي مصادفة ، بل تنطوي على صفات اجتماعية تاريخية مهمة ، وهي تبرز الشخصيات الفنية التي يصورها الفنان .

لقد انشأ الرومانتيكيون شخصيات وصورا نموذجية تعكس أهم جوانب الواقع (تشايلد هارولد مثلا) ولكن طريقة النمذجة عند الرومانتيكيين تختلف اختلافا كبيرا عن طريقة النمذجة عند الواقعيين .

كثيرا مايبتعد الرومانتيكيون ، وهم يرسمون صورهم الفنية ، ابتعادا واعيا عن الموقف التاريخي والحياتي المحدد ، انهم يستخدمون اساليب المبالغة والمفارقة والمقابلة بين الأشياء استخداما واسعا ولا يسعون الى الابقاء على تناسب العلاقات الحياتية الواقعية أوعلى الدياليكتيكالمعقد القائم فعلا في العالم الموضوعي . وهم كثيرا مايضعون أبطالهم في مواقف خيالية اسطورية ويميلون الى استخدام الصور المأساوية والرمزية .

أما الواقعيون ، فعلى العكس من ذلك ؛ يسعون عند تصوير الشخصيات النموذجية الى الابقاء على مقاييس المواقف الحياتية الحقيقية ، ويصورون ابطالهم في تطورهم بكل تنوع ارتباطاتهم الحية وعلاقاتهم المعاشية المحددة تاريخيا .

ان راستينياك ونيكولاس نيكولبي وريبكا شارب والكثيرين غيرهم ، يعيشون في ظروف نموذجية غير مجردين عن تلك الظروف الحية المعقدة الحقيقية التي تتكون فيها شخصيات امثالهم .

ومن المنجزات الأساسية التي حققتها الطريقة الواقعية ابراز شخصيات الأبطال في تكونها وتطورها ، والسعي الى تصوير تلك الشخصيات وتتبع « تعاظمها وسقوطها » .

وترتبط بذلك الخصائص النموذجية في بناء تسلسل الأحداث في الأعمال الأدبية الواقعية . ان الواقعيين يبعدون عن تصوير المواقف الرومانتيكية الشرطية وتركيب المصادفات

القدرية المختلقة . فتطور الأحداث في روايات بلزاك يدهش بمنطقه الصارم وتاريخيته العميقة اللذين صور الكاتب من خلالهما احداثا موضوعية مرتبطة بمصائر هؤلاء وأولئك من الأبطال .

واذا كان ديكنز في الفترة المبكرة من ابداعه قد مال احيانا الى الشرطية الرومانتيكية في تطور الأحداث ، حيث يبدو واضحا منذ البداية ان « الشرير » سينال جزاءه وان البطل الفاضل سينتصر ، فانه في الخمسينات والستينات من القرن الماضي قد تخلى عن هذه الشرطية في أفضل رواياته الواقعية « البيت البارد » ، « الأزمنة الصعبة » ، « الآمال الكبيرة » . واقر بقوة الوقائع الموضوعية التي لايمكن تجاوزها والتي تحدد مصير البطل وشخصيته .

ان ممثلي الواقعية النقدية الذين قدموا صورا صادقة عن الحياة تحولوا بصورة حتمية الى ناقدين للواقع البرجوازي . فتصوير الواقع البرجوازي بصدق يعني تعرية هذا المجتمع وفضحه ، والفنان اذا تخلى عن موقفه الناقد يكون قد تخلى عن الصدق أي كف عن كونه فنانا واقعيا .

لانريد من خلال حديثنا عن الجوانب القوية في ابداع الكتاب الواقعيين النقديين في غرب اوروبا ان نهمل مسألة أخرى مهمة جدا ، هي ضيق أفق الواقعية النقدية المحتم تاريخيا. فمن جوانب ضعف الواقعية النقدية جهلها الاتجاه الذي يسير فيه المجتمع البرجوازي في تطوره التاريخي ، وعجزها عن اكتشاف تلك القوى التي يجب ان تقود ذلك المجتمع فيما بعد نحو نفيه وبناء المجتمع الجديد الاشتراكي ، وقد نجم عن ذلك بصورة حتمية تناقض في حل مسألة البطل الايجابي من قبل الكتاب الواقعيين النقديين .

ان الكتاب الواقعيين النقديين قدموا صورا رائعة وعميقة لحياة المجتمع البرجوازي في القرن التاسع عشر ولكنهم لم يدعوا الى تغييره . غير أن هؤلاء الكتاب الصادقين النزيهين استطاعوا من خلال رغبتهم في اصلاح ذلك المجتمع وتصحيحه ، الكشف بعمق عن جذور العلاقات الرأسمالية وفضح عيوبها الأساسية واظهار ان هذه العيوب ليست مصادفة بل هي نتيجة محتومة للعلاقات البرجوازية . ولذا قاد هؤلاء الكتاب القارىء الى استنتاج استحالة حل التناقضات ، التي كشفوها في أعمالهم الأدبية ، في أطر المجتمع البرجوازي ، رغم انهم لم يتوصلوا ، هم انفسهم ، الى ذلك الاستنتاج في تلك الأعمال ! ذلك هو المعنى الحقيقي لاعمال بلزاك وديكينز وتيكيريه الناقدة .

لقد ارتقى الصدق العميق وروح التعرية في اعمال الشعراء الثوريين في الثلاثينات والاربعينات (بيرانجية وديوبون وبوتييه وهايني وفييرت والشعراء « التشارتيين ») الى مستوى النداء الثوري الاصيل. وكانت قصيدة هايني « المانيا » وأفضل اشعار فييرت وبوتييه وارنست جونز وغيرهم ضربة موجهة ضد المجتمع البرجوازي مشحونة بالغضب منه والسخط عليه ، ضربة تنبيء بموت النظام البرجوازي المحتوم وتؤكد ولادة القوة الجديدة — قوة العامل مبدع تلك الثروات التي تتمتع بها الانسانية .

ورسم الكتاب الروائيون العظماء في فرنسا وانجلترا وغيرهما — ستندال ، بلزاك ديكينز وتيكيريه وبرونتي ... الخ — صورا ملحمية عريضة . ان مبدعي هذه الصور اناس سبقوا عصرهم ورأوا بوضوح عجز البرجوازية عن الابداع الاجتماعي من خلال قناع القوة الفيزيائية الفظة التي تحلت بها هذه الطبقة . ويستطيع المرء ان يسمي هؤلاء الكتاب « ابناء البرجوازية العاقين » لأنهم تخلصوا من اسرها ومن اضطهادالقوالب الاجتماعية الجامدة التي فرضتها ، ومن تقاليدها ، ومما يشرف هؤلاء الابناء العاقين أن الذي عاد منهم الى احضان طبقته « ليأكل لحم العجل المقلي » على حد تعبير غوركي ، كان عددا قليلا .

ان المنجزات الفنية التي حققها اساتذة الفن الواقعي في القرن التاسع عشر عظيمة جدا . فاليهم يعود الفضل في تطوير الرواية الاجتماعية وتحسينها . كما ان الصور الملحمية العريضة التي جسمت حياة المجتمع البرجوازي من جوانبه المختلفة وضعت نماذج اجتماعية عديدة بدءا من الملاك العقاريين « المحترمين » حتى اصحاب الدكاكين الصغيرة والمحامين « الاجراء » ، والتعميمات التاريخية والفلسفية العظيمة — كل ذلك يجعل اعمال الواقعيين النقديين الفنية موسوعة الحياة في القرن التاسع عشر .

لقد استخدم اساتذة الفن الواقعيون في القرن التاسع عشر الوان الأدب الناقد والساخر استخداما واسعا ، فأصبحت القصيدة الهجائية والاغنية الناقدة اللون السائد في الشعر الثوري في المانيا وفرنسا (« المانيا » لهايني و « يوميات فرنسا » لبيرانجية وغيرهما) .

ان افضل تقاليد الأدب الناقد في القرن الثامن عشر — تقاليد سويفت وفيلدينغ وستيرن — قد استخدمت استخداما رائعا من قبل اساتذة الرواية الناقدة في انجلترا — ديكينز وتيكيريه .

واسهم الواقعيون العظماء في ابداع الرواية التاريخية متوجهين من اجل فهم واقعهم البرجوازي المعاصر توجها طبيعيا الى احداث الثورة الفرنسية أوحرب الاستقلال الأميركية (« العانس » لبلزاك ، « قصة مدينتين » لديكينز « الفرجينيون » — لتيكيريه) .

وأتمت الواقعية في بعض بلدان اوروبا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تطوير أفضل التقاليد النقدية عند ستندال وبلزاك وهايني وديكينز ، بحيث اكتسبت هذه التقاليد صفات جديدة في ابداع كتاب مثل فلوبير وكيللر وغيرهما .

لكن أزمة الديمقراطية البرجوازية وتفسخ الايديولوجية البرجوازية بعد ثورة عام ١٨٤٨ في كثير من بلدان اوروبا الغربية ، كل ذلك حدد تناقضات ابداع الواقعيين في هذه الفترة .

ففي واقعية النصف الثاني من القرن التاسع عشر يزداد وضوح التشاؤم والانعزالية ويتسبب انهيار العالم البرجوازي الذي لاحت تباشيره في ضياع الكتاب الواقعيين كما يحرمهم من القدرة على استشفاف المستقبل . فتكثر في ابداعهم الشكوى وتنعدم المثل العليا الموجهة .

وعلى الرغم من ذلك فان حدة تعرية الضحالة البرجوازية تبلغ في ابداع الكتاب الواقعيين (فلوبير مثلا) ذروة في القوة لامثيل لها .

ان أعمال ستندال وميريميه وبلزاك وديكينز وتيكيريه وهايني وبيرانجيه وفلوبير وغيرهم اسهام ضخم في الكنز الذهبي لأدب العالم في القرن التاسع عشر . وهي من خلال دفاعها عن الانسان والجماهير الكادحة تتسم بأهمية عظيمة في عصرنا ، عصر النضال من أجل تحرير الانسان الى الأبد من الاستغلال والعبودية .

الواقعية النقدية في روسيا

ازدهرت الواقعية النقدية ازدهارا عظيما في روسيا في القرن الماضي . ويجد المرء تفسير ذلك في تطور روسيا التاريخي تطورا متميزا أدى الى تميز أدبها الطليعي في تطوره الذي ارتبط ارتباطا وثيقا بالحركة الثورية الصاعدة التي مرت في القرن التاسع عشر بثلاث مراحل هي على التوالي : ١) مرحلة قيادة النبلاء للحركة الثورية . ٢) المرحلة البرجوازية الديمقراطية ٣ المرحلة البروليتارية .

ان الاضطهاد المخيف الذي مارسه الاقطاعيون والنظام القيصري ولد مقاومة عنيفة جبارة عند الشعب الذي أظهر منذ القدم حبه للحرية من خلال نضاله ضد الغزاة الأجانب وضد مضطهديه في داخل البلاد . وليس من قبيل المصادفة ان تتميز الانتفاضات الشعبية في روسيا بالعنف والقوة والشمول .

لقد انعكس شمول الحركة الثورية في روسيا وقوتها وسموها الفكري في ابداع الكتاب الواقعيين الروس العظماء . وهذا مايفسر لنا الصفات الأساسية في افضل اعمال الكتاب الروس الأدبية : الأصالة والبحث عن الحقيقة والوطنية وخدمة قضايا تحرر الشعب وسعادته .

ويتضح لمن يتتبع تطور الأدب الروسي سيل هذا الأدب نحو الواقعية منذ القرن الثامن عشر . وهذا امر حدده تنامي الانتفاضات الفلاحية التي ادت في سبعينات القرن الثامن عشر الى ثورة الفلاحين بقيادة بوغاتشوف كما حدده نمو الوعي القومي عند الشعب الروسي بسبب الانتصارات التاريخية التي احرزتها القوات الروسية في اوروبا وانتقال الدولة الروسية الى مصاف الدول الأوروبية العظمى .

وعلى الرغم من ذلك فان اعمال الكتاب الروس في اواخر القرن الثامن عشر والسنوات العشر الأولى من القرن التاسع عشر لم تكن اعمالا واقعية نقدية ولا رومانتيكية ثورية بل ان مايجده المرء فيها ليس سوى علائم تحدد مستقبل تطور الأدب الروسي اللاحق .

ان تطور الواقعية النقدية والرومانتيكية الثورية في روسيا يرتبط ارتباطا وثيقا بالحرب الوطنية التي خاضتها روسيا في عام ١٨١٢ ضد نابليون ، وبالحركة التي قادها أول جيل من الثوريين الروس .

فالحرب الوطنية لم تظهر قوة الشعب الروسي وعظمته فحسب ، بل اظهرت ايضا ، بوضوح هائل ، التناقض الفظيع بين قدرات جماهير روسيا الكادحة وبين وضعها البائس في ظل الحكم القيصري .

في هذه الفترة الزمنية بدأت الحياة الابداعية لعدد من الكتاب والشعراء الروس وعلى رأسهم غريبوييديف وريلييف وبوشكين الشاب .

فمنذ أواخر العقد الأول من القرن التاسع عشر يشرع غريبوييدف في كتابة عمله الكوميدي الخالد « مصيبة بسبب العقل » هذه الكوميديا التي عرت النظام الاجتماعي المعاصر

الذي يعاني فيه المواطنون الشرفاء « ملايين صنوف العذاب بينما يتمتع بالحياة » الانتهازيون والمنافقون .

وظهرت اشعار بوشكين الشاب وريلييف وغيرهما مشحونة بروح التحرر والتحريض على النضال ضد « الاقطاعيين المتوحشين » والحكم المطلق الظالم . ان هؤلاء الأدباء الوطنيين المخلصين لم يفصلوا بين حب الوطن وبين النضال في سبيل تحرر الشعب وسعادته لأن حب الوطن يقتضي النضال من أجل سعادة الشعب .

وبانتفاضة الديسمبريين (وهي انتفاضة مسلحة لاغتيال القيصر قام بها بعض الضباط النبلاء في ٢٤ كانون الأول من عام ١٨٢٤) بدأت في روسيا المرحلة الأولى من مراحل الحركة الثورية في القرن التاسع عشر ، المرحلة التي قاد فيها النبلاء تلك الحركة . وفي هذه المرحلة ابتدأ بوشكين فترة عظيمة من فترات نمو الأدب الروسي ووضع حجر الأساس في البنيان الأدبي الضخم الذي شيده الأدباء الروس في القرن التاسع عشر .

الواقعية النقدية في مرحلة قيادة النبلاء للحركة الثورية :

أثرت التغيرات التي طرأت على الحياة الاجتماعية بنتيجة هزيمة الديسمبريين في تطور الأدب . لقد استنزفت القيصرية دماء الحياة من جسد المجتمع ، فشنقت قادة الديسمبريين ودفنت مئة وعشرين منهم احياء « في سراديب الأرض المظلمة » (بوشكين) ونفت كل من كانت له بهم صلة ، ولو بعيدة جدا ، الى اعماق سيبيريا والشرق الأقصى .

في اطار هذه الظروف تحددت رسالة الأدب الطليعي العظيمة . كان العصر يتطلب قضاة يفضحون الحكم المطلق ونظام القنانة ، كما يتطلب مربين يستنهضون الجيل الجديد من ابناء الشعب الروسي . وقد نفذ الكتاب الروس العظماء هذه الرسالة بأمانة وشرف في ثلاثينات واربعينات القرن الماضي فحققوا المهمات التاريخية المطروحة أمام الأدب على أفضل وجه .

فالتناقض بين « الاقطاعيين المتوحشين » و « العبيد الناحلين » الذي لاحظه الأدباء من قبل ، بلغ حد التصوير الفني في « دبروفسكي » و « ابنة الامر » لبوشكين وفي « مذكرات صياد » لتورغينيف وغير ذلك من الأعمال الفنية الرائعة .

وعالج غوغول قضية الفلاحين من جانب آخر فابرز العواقب المدمرة لنمط الحياة الاقطاعي . لقد تعاطف غوغول تعاطفا كليا مع الفلاحين في عمله الأدبي الخالد « النفوس

الميتة » ، الفلاحين الذين كانوا يعانون الفقر والجهل والحرمان من الحقوق ، ولكنهم على الرغم من ذلك كله ، ظلوا مشرقي الفكر متعددي المواهب يحملون في حناياهم قلوبا تنبض بالانسانية والدفء .

واهتم الكتاب الروس في هذه المرحلة اهتماما عظيما بموضوع « المساكين » وإذا كان (كارامزين) قد دعا الناس الى رؤية الانسان في شخصية « ليز ا البائسة » واقتصر اتجاهه الانساني على ذلك ، فان الكتاب الروس اعطوا موضوع « المساكين » مفهوما آخر في المرحلة الجديدة فوجهوا سهام نقدهم الى الظروف الاجتماعية التي تسحق هؤلاء البشر .

وشغلت قضية « اللامنتمي » مكانا بارزا في اعمال الكتاب الواقعيين النقديين الروس في تلك الفترة . فيظهر بوشكين وليرمانتوف ان الظروف الاجتماعية المعاصرة تجعل الناس « انانيين رغما عنهم) .

لقد استهدفت معالجة موضوع « اللامنتمي » البرهان بوضوح على ان العلاقات الاجتماعية في ذلك الزمن غير ملائمة لتطور الشخصية الانسانية . وهكذا ابرز الكتاب من خلال اعمالهم الأدبية ان الفطرة الانسانية الرائعة والأفكار الطيبة والمواهب الكبيرة لاتجد مجالا لها في التطبيق ، وان ظروف الحياة المعاصرة معادية للتقدم ولا يمكن ان تكون تربة صالحة لتغذية الانسان روحيا .

وفي هذه الفترة نفسها وجه الكتاب الروس سهام النقد الى الرأسمالية الآخذة في النمو .

ان صور الفقر والظلم وشقاء الجماهير التي جسدها الكتاب الروس في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، صور « النفوس الميتة » و « المساكين » و « الأنانيين رغما عنهم » كانت حكما رهيبا بادانة العلاقات الاجتماعية القائمة على استغلال الانسان من قبل الانسان وعكست بهذا الشكل أوذاك احتجاج الجماهير الكادحة في روسيا ضد الاضطهاد والتعسف ، فجاءت ملأى بالغضب ومشحونة ، في الوقت نفسه ، بتفاؤل قوي استقاه الكتاب من ايمانهم بالشعب ، واوحى هذا التفاؤل للقراء بالوقوف موقفا ثوريا من الواقع .

ان الارتباط بالشعب وفهم دوره التاريخي وامكاناته الكامنة هما اللذان حددا تفاؤل الكتاب الاجتماعي .

فقد شرع خيرة ادباء روسيا في النصف الأول من القرن التاسع عشر يدركون البعد التراجيدي بين الجيل الأول من الثوريين الروس وبين الشعب وخطوا خطوات واسعة باتجاه ديمقراطية الأدب وشعبيته . فأكد بوشكين في عمله التراجيدي العظيم « بوريس غودونوف ان الشعب هو القوة المحركة في التاريخ وكشف عن مأساة الزعيم الأناني الذي لايرى في الشعب غير وسيلة لتوطيد سلطته .

ويطالب (غوغول) رجال الدولة بفهم مهمات التطور القومي لهذا الشعب وذلك فهما محددا وادراك حاجات الشعب الملحة . ويؤكد في مقالته « المأمون » على ان الحكام لايجب ان يرغبوا في خدمة الشعب فحسب ، بل يجب ايضا ان يعرفوا حاجات الشعب الحقيقية .

وعالج الكتاب الروس الطليعيون قضية الشعب من جوانب اخرى ايضا فأظهروا ان الشعب هو وحده حامل الجمال الأخلاقي والأفكار والمشاعر السامية وانه مامن شيء يكون الشخصية الانسانية النبيلة غير الاحتكاك بحياة الشعب . هذا ماتؤكده رواية بوشكين الشعرية « ايفغيني انيجين » وروايته التاريخية « ابنة الآمر » وتؤكده قصص غوغول لاسيما ملحمتـــه التاريخية « تاراس بوليا » .

وهكذا تشابك وتفاعل في افضل اعمال الكتاب الواقعيين النقديين الروس في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، نقد الطبقات السائدة المستغلة مع تأكيد قوة الجماهير الشعبية وامكاناتها ودورها التاريخي . وباتت سعادة الجماهير الشعبية شرطا لسعادة الفرد .

ومع كل خطوة جديدة كان الأدب الروسي الطليعي يزداد قربا من الشعب ويتوطد نهجه باتجاه الواقعية والشعبية . لقد اوضحت اعمال بوشكين وغرويبوييديف وريلييف وليرمانتوف وغوغول ظالم العلاقات الاجتماعية التي كانت قائمة وبرهنت على ضرورة النضال ضدها .

وقد نضجت الآراء والمفاهيم التي تكونت في هذه الفترة ، في اعمال المفكرين الديمقراطيين الثوريين الروسيين العظيمين بيلينسكي وغيرتسين . ان هذه الأعمال لم تكـــن حلقة وصل بين جيلين من الكتاب الروس الطليعيين فحسب ، بل كانت ايضا بداية تطور الأفكار الديمقراطية الثورية في روسيا في القرن التاسع عشر .

الواقعية النقدية في روسيا في مرحلة قيادة البرجوازية – الديمقراطية للحركة الثورية :

دخل الأدب الروسي مرحلة جديدة بسبب التغيرات الكبيرة التي حدثت في الواقع الروسي . فالانتفاضات الفلاحية تصاعدت الى حد جعل الحكومة القيصرية تقرر « تحرير » الفلاحين من أعلى لحماية ماتمكن حمايته من مصالح الاقطاعيين . وابرزت حرب القرم ودفاع الجنود والبحارة البطولي عن سيباستوبل عدم تلاؤم النظام الاجتماعي القائم مع مهمات النهضة القومية . فعلى ضوء تضحيات الجنود والبحارة برز بوضوح تخلف عتاد الجيش الروسي وقصور شبكة الطرق وهو الذي حال دون وصول الامدادات الى المحاصرين وافتضح أمر السرقات المخجلة التي كان اصحاب المناصب العليا يرتكبونها ، وادركت فئات اجتماعية متزايدة الاتساع ضرورة تغيير حياة الشعب الروسي تغييرا جذريـــا .

في هذه الظروف التاريخية بدأ الديمقراطيون الثوريون الروس نشاطهم واصبحوا القوة الاجتماعية الطليعية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . لقد اصبح الديمقراطيون الثوريون قادة الثورة الفلاحية الفكريين وناضلوا ضد جميع المحافظين على النظام القديم والمدافعين عنه . وأعطوا الأدب الروسي اتجاها جديدا محافظين ، في الوقت نفسه على صلة هذا الأدب بافضل تقاليد ادب المرحلة السابقة .

اهتم الديمقراطيون الثوريون ، بالدرجة الأولى ، بالكشف عن اسباب الشر الاجتماعي واوضحوا ان الاجابة على سؤال « من المذنب ؟ » يجب ان يكون فضح طبيعة الحكم القيصري البوليسي المعادي للشعب . ذلك هو معنى كتابات تشيرنيشيفسكي ونيكراسوف وسالتيكوف شيدرين ومقالات دبرولوف النقدية الرائعة . ، ولم يكتف الديمقراطيون الثوريون بطرح سؤال « من المذنب ؟ » ، بل جعلوا في المركز الأول سؤال « ماالعمل ؟ » . وهذا هو مايميز المرحلة الجديدة في الأدب الروسي عن المرحلة التي سبقتها .

لقد طرح الأدب الروسي الطليعي في النصف الأول من القرن التاسع مسألة « ماالعمل؟ » طبعا . ولكن الاجابة عن هذا السؤال في تلك الفترة اتسمت بعدم كفاية فهم الكتاب التقدميين لقدرات الشعب الثورية وبوجود وهم بامكانية اصلاح الحياة « من أعلى » . ولم يقترب من الأساس الفكري الذي قام عليه ادب « ربابنه العاصفة المقبلة الفتيان » غيـــر بيلينسكي وغيرتسين . ، ولكن هذين الكاتبين الثوريين اقتربا فقط من ذلك الأساس الفكري الذي كانت صياغته مهمة الجيل الثاني من الأدباء الديمقراطيين الثوريين .

أكد الديمقراطيون الثوريون الثورة اساسا لتغيير النظام الاجتماعي . وحددوا هدف التغيير بأنه انشاء المجتمع الاشتراكي . وكان ذلك تصورا « طوباويا » من الناحية الموضوعية فالثورة الفلاحية لاتؤدي الا الى زيادة نفوذ البرجوازية وقوتها .

ولكن الديمقراطيين الثوريين عجزوا عن فهم ذلك بسبب تخلف روسيا في تلك المرحلة . وهكذا كان الكشف عن طبيعة القيصرية وسلطة الاقطاعيين المعادية للشعب هو الروح النقدية السائـــدة في ابـــداع الديمقراطيين الثوريين الروس ، وكان تأكيـــد الثورة الفلاحية باسم تحرير الجماهير اجتماعيا — برنامج عملهم . وهـــذان العنصران يميزان نوعيا الكتاب الديمقراطيين الثوريين عن سابقيهم .

ان الظروف الاجتماعية — السياسية هي التي حددت مهمات الأدب الطليعي في المرحلة الجديدة . ومن هنا نتجت الموضوعات الجديدة في هذا الأدب وبرز البطل الجديد فيه . ومن هنا جاء الحل الجديد لعدد من القضايا القديمة التي بقيت ملحة في المرحلة الديمقراطيـــة الثورية .

وأهم موضوعات الأدب الديمقراطي — الثوري : موضوع الشعب الذي اتسم في الظروف الاجتماعية الجديدة بمعنى سياسي واجتماعي حاد .

وجميع الأعمال الأدبية الديمقراطية الثورية ، بدءا من قصيدة نيكراسوف الملحميـــة الشعبية « من الذي يعيش جيدا في روسيا ؟ » حتى حكاية سالتيكوف شيدرين « حكايـــة توضح كيف اطعم فلاح واحد جنرالين » ، تؤكد قوة الجماهير الكادحة وامكاناتهـــا العظيمة وتفضح بعنف مستغلي الشعب من اقطاعيين وبرجوازيين . لقد ربط الديمقراطيون الثوريون آمالهم في تغيير الحياة الاجتماعية تغييرا ثوريا بجماهير الفلاحين الروس . وفي هذا يكمن سر اهتمام ادبهم بالفلاحين ، ذلك الاهتمام الذي برز على اوضح صورة في اشعار نيكراسوف .

لقد لاحظ الشاعر ، بحزن ، الجهل السياسي لدى الأغلبية الساحقة من الفلاحين ولكنه في الوقت نفسه ، صور ، بحب ، امكاناتهم الثورية الكامنة . ورسم نماذج وتعميمات فنية تجسد القسم الأكثر وعيا وثورية بين الفلاحين . اما أولئك الفلاحون الذين شوهتهـــم العبودية فكانوا ، في نظر الشاعر ، يمثلون الجزء الميت الذي لايزال يتشبث بالاحياء ولكنه يتناقص باستمرار ليصبح استثناء .

حدد حل مسألة الشعب حلا ديمقراطيا طبيعة نظرة الديمقراطيين الثوريين الجديدة الى السعادة الانسانية . فقد واصلوا وطوروا في الظروف الجديدة اعمال سابقيهم مؤكدين ان تحرير الجماهير الكادحة شرط ضروري للسعادة . ولاقت هذه الفكرة التي تبناها الديمقراطيون الثوريون جميعا تجسيدها الرائع في قول نيكراسوف : « ان رؤية مصائب الشعب أمر لايطاق ياصديق ، فسعادة العقول النبيلة ان ترى الخير يعم الجميع » . ولاقى موضوع السعادة معالجته الشاملة في رواية تشيرنيشيفسكي « ماالعمل ؟ » وقصص سالتيكوف شيدرين الساخرة واشعار نيكراسوف وغيرهم .

وقدم الديمقراطيون الثوريون حلا لقضية البطل الايجابي يتلاءم تماما مع آرائهم في السعادة الانسانية . فأوضح دوبرولوف ان « الشخصيات اللامنتمية » فقدت اهميتها على الرغم من جاذبيتها التي لازالت تشد الناس ، فهي لاتستطيع اداء أي دور اجتماعي تقدمي في الظروف الراهنة .

ان الليبراليين المثاليين أدوا دورهم فأيقظوا مشاعر الجيل الفتي الذي نما في الأربعينات وأفكاره ، أما في الخمسينات فلم تعد روسيا بحاجة الى اولئك الناس الهائمين في العالم ، الباحثين عن عمل عملاق بعد أن حررتهم الثروة التي ورثوها عن آبائهم من هموم الأعمال الصغيرة . انها تحتاج الآن الى اناس عمل قادرين على تحقيق تحولات جذرية حاسمة وعلى المساهمة في النضال العظيم في سبيل تحرير الشعب وسعادته وقد ظهر هؤلاء في الخمسينات والستينات من القرن الماضي ، واصبحوا أبطال الأعمال الأدبية في هذه الفترة (رخميتوف ودبروسكلونوف) .

هؤلاء الأبطال اناس يتقدون وطنية ومناضلون اشداء في سبيل تحرير الشعب يعتقدون ان سعادتهم القصوى في سعادة وطنهم من اقصاه الى اقصاه . بهذا الشكل العملي تجلى حب هؤلاء الأبطال لوطنهم . لقد أعد القدر لهم طريقا مجيدة ومنحهم اسما مدويا ، اسم المدافعين عن الشعب . وحكم عليهم بالسجن والنفي الى سيبيريا فساروا في تلك الطريق دون خوف أوتردد. وهكذا صور تشيرنيشيفسكي شخصية رخميتوف الذي وهب الثورة نفسه التي اصبحت الثورة جزءا منها . ومجد نيكراسوف في اشعاره بطولات تشيرنيشيفسكي ودوبرولوبوف وبيلينسكي .

وقد امتاز المناضلون الديمقراطيون الثوريون بمثلهم الاشتراكية التي صورها تشيرنيشيفسكي في « حلم فيرابافلوفنا » .

لقد كان الديمقراطيون الثوريون الروس العظماء الفصيلة الطليعية في المجتمع الروسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، فدعوا الى الاشتراكية والى تغيير الواقع تغييرا ثوريا .

ولكن الديمقراطيين الثوريين لم يكونوا يدركون القوى الاجتماعية الحقيقية القادرة على قيادة نضال الكادحين في روسيا في سبيل القضاء على سلطة الاقطاعيين والرأسماليين ولذا فانبرنامج عملهم كان ذا طابع « طوباوي » . ولكن نقدهم الصاعق لدولة الاقطاعيين والبرجوازيين وعظمة مثلهم الاجتماعية والسياسية كانا اسهاما قيما في الأدب والحضارة العالميين .

غير أن الأدب الطليعي في الفترة الديمقراطية الثورية لم يكن أدب الديمقراطيين الثوريين وحدهم . فقد اسهم تورغينيف اسهاما عظيما في أدب الواقعية النقدية في روسيا في في القرن التاسع عشر ، وفي الفترة الديمقراطية الثورية بالذات .

كان تورغينيف الكاتب الذي أرخ في أعماله الفنية للحياة الروسية مابين الأربعينات والسبعينات من القرن الماضي . انه يستعرض في رواياته شخصيات « اللامنتمين » في الأربعينات ويقدم افضل تجسيد فني لها في شخصية « رودين » في روايته التي تحمل الاسم نفسه ويصور لنا « روسيا الفتية » المترقبة في شخصية يلينا ستاخوفا في روايته « العشية » في الخمسينات ، ثم يجسد لنا نموذج « الأبناء » الديمقراطيين في شخص بازاروف في روايته « الاباء والأبناء » في الستينات ، وفي السبعينات يقدم لنا تورغينيف نماذج الثوار الشعبيين في روايته « الأرض البكر » .

كانت الليبرالية الجانب الضعيف في نظرة تورغينيف الى الكون وهي التي أثرت في المعالجات الاجتماعية والسياسية في رواياته (الدخان) . غير ان دراسة الكاتب الحياة دراسة عميقة وسعيه الدائب الى معرفة الاتجاه الحقيقي الذي يجري فيه التطور الاجتماعي ومثل الكاتب الأخلاقية والجمالية السامية ، كل ذلك كان في اكثر الأحيان يزيح مخططاته السياسية المغلوطة ويرغمه على رؤية الأناس الجدد حيث يوجدون فعلا .

ولعب تولستوي ودستويفسكي دورا فذا في تطور الأدبين الروسي والعالمي . ان النفاذ الى اعماق الوعي الانساني والمشاعر الانسانية والى جوهر اعمق عمليات الحياة الاجتماعية والاحتجاج العنيف ضد نظام العالم القائم على اضطهاد الانسان للانسان وعلى

ثراء عشرات الآلاف وفقر مئات الملايين من البشر ، والبحث الدائم عن طريق تحقيق العدالة الاجتماعية ، تلكم هي الصفات الاساسية في اعمال تولستوى ودستويفسكي العبقرية.

إن خصائص ابداع الكاتبين ترتبط ، قبل كل شيء ، بخصائص نظرتهما الى الكون وبالتربة الاجتماعية التي حددت تلك النظرة . فقد عبرت مؤلفات تولستوى عن احتجاج جماهير الفلاحين الروس الغفيرة ويأسها بعد أن وجدت نفسها على حافة التشرد والموت جوعا بعد الاصلاح القيصري . أما مؤلفات دستويفسكي فعبرت عن التناقض في وعي فقراء المدينة وحياتهم ، ففي ظروف نمو الرأسمالية والحالة الثورية نموا عاصفا عانى هؤلاء احساسا حادا بذئبية قوانين المنافسة الرأسمالية وعانوا من شتى انواع اذلال الانسان واهانته ولكنهم كانوا في الوقت نفسه ، يخافون أي تغيير في النظام الاجتماعي ولا يتصورون امكانية انشاء اشكال أخرى من الحياة الاجتماعية . ولم تكن التناقضات المشار اليها ناجمة عن أخطاء الكاتبين العبقريين وأوهامهما فحسب ، بل كانت أيضا انعكاسا لفكر الجماهير الشعبية واوهامها في ذلك العصر . ولقد كان التعبير عن فكر الشعب جانب القوة في مؤلفات تولستوى ودوستويفسكي ، بينما كان التعبير عن الأوهام جانب الضعف فيها .

قطع تولستوى رحلة ابداعية وحياتية كبيرة ومعقدة جدا قبل أن يتمثل في نفسه أفكار جماهير الشعب الروسي الكادحة وأحلامها وآمالها . غير أن تولستوى الباحث العظيم عن الحقيقة ، تأمل بعمق ومنذ حداثة سنه ، حياة اقطاعيي روسيا وحياة فلاحيها وتعمقت مع السن قناعته بخواء حياة الطبقات المستغلة وزيفها وظلمها ، وايمانه بجمال قلب الفلاح الروسي والكادحين من امثاله . ثم انتهى به الأمر الى القطيعة الحاسمة الكاملة مع تلك الطبقة التي ارتبط بها بحكم المولد والمنشأ والى ادانتها جملة وتفصيلا وتأكيد انسانية حياة الشعب وجمالها .

ولكن الأوهام الشعبية التي ارتبطت آنذاك بعدم تربية الجماهير الفلاحية تربية سياسية وبنفسيتها الحالمة ولين عريكتها منعت تولستوى من ايجاد الطرق الحقيقية لانشاء « الحياة الأفضل » وقادته الى المناداة بالكمال الأخلاقي وعدم مقاومة الشر بالعنف ، والاعتقاد بأن هاتين الوسيلتين هما الوحيدتان اللتان تنقذان المجتمع من جميع امراضه .

وتجلى فكر الشعب في ابداع دوستويفسكي في نقده القاصم للتمركز حول الذات والأنانية والوعي الفردي والظروف الاجتماعية التي تسبب وحدة الانسان المؤلمة وتخلق نفسية « المذلين المهانين » المرضية الممزقة وشتى انواع القرحة والعيوب الاجتماعية وأولها الفقر

والدعارة . ان الروح الانسانية في اعمال دستويفسكي وشوقه العظيم الى السعادة الانسانية السامية الأصيلة والى « عصر الانسانية الذهبي » الذي لابد من الوصول اليه برغم جميع العقبات ، يزيدان شدة الجانب النقدي في ابداعه ويبعثان فيه اشراقة السعي الى الحقيقة والانسجام والحب في العلاقات بين الناس .

لقد حدد دستويفسكي نفسه الفكرة الأساسية التي سادت في الفن التقدمي في القرن الماضي فقال : « ان الفكرة الأساسية في فن القرن التاسع عشر كله (التي عبر عنها هيجو بوضوح) في « احدب نوتردام » و « البؤساء » — هي بعث الانسان الهالك المسحوق تحت وطأة اضطهاد الظروف الظالم وجمود القرون والأوهام الاجتماعية ... وتبرئة المهانين المنبوذين من الجميع في المجتمع » . . وخدمات دستويفسكي في سبيل هذه « الفكرة الأساسية » واضحة لكل ذي عينين من خلال رواياته « المساكين » و « مذلون مهانون » و « الجريمة والعقاب » وهي خدمات ضخمة خالدة حقا .

أما أفكار دستويفسكي الرجعية فقد انعكست في رفضه افكار تغيير المجتمع المعاصر له وفي النضال ضد الحركة الثورية . وهذا مابدا واضحا صريحا في روايته « الابالسة » وفي مثله المختلق « دولة الكنيسة » ، وفي تمجيده لآلام النفس البشرية .

وهكذا تبين تجربة التطور الأدبي ان ماهو عظيم حقا في الأدب يتحدد قبل كل شيء بقرب الكاتب من حياة الشعب وتفهمه لحاجاته وآماله ، وأن كل انحراف عن ذلك يؤثر في ابداع الكاتب تأثيرا سلبيا حتما .

وقد جاءت مؤلفات تشيخوف ، الى جانب مؤلفات تولستوي ودستويفسكي مواصلة لأفضل تقاليد الواقعية النقدية . اذ أن تشيخوف فضح في اعماله اسس الحياة في روسيا القيصرية على الرغم من أنه لم يعرف « بطل الحياة » ولم يفهم دور البروليتاريا الثائرة . ويبين تشيخوف عشية ثورة عام ١٩٠٥ خواء القوى الاجتماعية الهرمة المتمثلة بالاقطاعية المعزولة والبرجوازية المتوحشة . ، والمثقفين العاجزين عن العمل . ان جميع هؤلاء لايستطيعون ، في رأي كاتب « بستان الكرز » ، الاسهام في بناء الحياة .

لقد رفع تشيخوف التصوير الواقعي الى مستوى جديد من خلال ابرازه خواء البناء الاجتماعي في روسيا القديمة بجميع مظاهره واجزائه . واشرقت مؤلفاته الأخيرة بروح ترقب العاصفة المقبلة التي ستمحو الحياة القديمة وتطهر المكان لبناء الحياة الجديدة . ولكنه لم يصل الى

أبعد من ذلك . فابداع تشيخوف ، مثل ابداع تولستوي ودستويفسكي يتصف بكل قوة الواقعية النقدية وكل ضيق افقها التاريخي الذي يحتمه جهل اتجاه تطور التاريخ الحديث .

ولم يكن تجاوز ضيق افق الواقعية النقدية ممكنا الا من قبل اناس عاشوا في الظروف الجديدة وفهموا قوانين التطور الاجتماعي في العصر الجديد ووقفوا بشكل صريح مكشوف الى جانب الحركة العمالية المتصاعدة كالسيل . لقد برزت مهمات جديدة أمام الأدب في الظروف الجديدة واستدعت هذه المهمات ظهور طريقة فنية جديدة أيضا . ففي اثناء الثورة الروسية الأولى انتصبت قامة « بطل التاريخ » الجديد وارتبطت الاشتراكية بالحركة العمالية ونشأت قاعدة تكون الواقعية الاشتراكية .

غير ان هذا لايعني فقدان أعمال الواقعية النقدية العظيمة لأهميتها فالواقعية النقدية تستمر في الحياة . وهي لاتزال تؤثر فنيا بجمالها الأصيل وصدقها الجبار . وافضل منجزات الواقعية النقدية يشكل عنصرا ضروريا في فن الواقعية الاشتراكية .

ومن الطبيعي ان تحتفظ الواقعية النقدية في البلدان الرأسمالية بالتربة التي تغذي تطورها اللاحق في ايامنا ، وهي تتابع أداء اداء دور هام على الرغم من ان الواقعية الاشتراكية أصبحت الطريقة المعبرة عن اكثر الاتجاهات الأدبية طليعية في عصرنا .

وهاهو ذا واحد من أبرز ممثلي الواقعية النقدية في عصرنا ، وهو الكاتب الألماني الغربي (ريمارك) ، يعبر على لسان بطله تعبيرا واضحا عن جوانب القوة وجوانب الضعف في نظرة كتاب اليوم ، وفيهم ريمارك نفسه ، الى العالم : « لقد اردنا محاربة كل شي اسهم في تحديد ماضينا ــ محاربة الكذب وحب الذات والانتهازية وقسوة القلب ، واصبحنا قساة لانثق باحد الا أقرب رفاقنا ، لانثق بشيء الا بتلك القوى التي لم تخدعنا أبدا ، مثل السماء والتبغ والأشجار والخبز والأرض ، ولكن ماالذي جنيناه ؟ .

لقد انهار كل شيء وزيف ونسي . اما من لم يستطع النسيان فلم يبق له غير العجز واليأس واللامبالاة والفودكا . ان زمن الأحلام الانسانية الشجاعة العظيمة قد ولى . وانتصر رجال الاعمال والخيانة والفقر » .

هذه السطور التي اوردناها تبين عمق فهم الكاتب خواء اسس الحياة الرأسمالية وشوقه العظيم الى العلاقات الانسانية الأصيلة ، من ناحية ، وتكشف من ناحية اخرى ، عن جهله بطرق تغيير بنية الحياة وعن الأزمة الفكرية التي يعيشها .

وقد عانت الواقعية النقدية في روسيا مثل هذه الحالة في الفترة التي سبقت ثورة اكتوبر الاشتراكية . ويكفي هنا ان نذكر بابداع كتاب امثال كوبرين وفيريسايف وغيرهم ولكن على الرغم من ذلك ، انتقل الدور القيادي في ادب القرن العشرين الى الواقعية الاشتراكية في روسيا واوروبا الغربية .

الفصل السابع

الواقعية الاشتراكية

مفهوم عام عن الواقعية الاشتراكية :

كان مفهوم الواقعية الاشتراكية يطلق على الأدب البروليتاري الروسي في الفترة التي سبقت ثورة اكتوبر مثل رواية « الام » ومسرحية « اعداء » لغوركي وعلى افضل الأعمال الفنية السوفيتية ولكن من الواضح الآن ان هذا الفهم للواقعية الاشتراكية قد شاخ بسبب التحولات الاشتراكية العظيمة التي حدثت في البلدان الديمقراطية العشبية وبسبب نفاذ الوعي الاشتراكي الى عقول الجماهير الشعبية في البلدان الرأسمالية الأمر الذي جعل الواقعية الاشتراكية تنتشر انتشارا واسعا وتصبح الطريقة الفنية الأساسية للأدب الطليعي في العالم كله .

ان الواقعية الاشتراكية طريقة فنية تفترض تصوير الواقع تصويرا صادقا محددا تاريخيا من خلال تطوره الثوري بهدف تربية الكادحين تربية اشتراكية .

يجد المرء في هذا التعريف اهم خصائص الواقعية الاشتراكية فتصوير الحياة تصويرا صادقا محددا تاريخيا من خلال تطورها الثوري يعني الكشف عن قوانين الواقع الحقيقية وتجسيد عمليات موت القديم ونمو الجديد . ويمكن ان نضرب المثل على ذلك التصوير بافضل الأعمال الأدبية السوفيتية . فهاهوذا شولوخوف يصور لنا في روايته « الأرض البكر زرعناها» الحرس الأبيض السائر نحو الزوال والذي لايزال يصارع متشبثا بمكانه في الحياة ممثلا ببوليفتسيف ، ويرسم لنا البرجوازية الريفية في شخص اوسترونوف وبناة العالم الجديد في

شخص دافيدوف ويبين من خلال شخصيته ميدانيكوف عملية التحول الاشتراكي في وعي الفلاح الروسي وحياته . وفي رواية « كيف سقينا الفولاذ » يصور استروفسكي تطور شخصيات العمال الشباب ووعيهم ، اولئك الشباب الذين « انجبتهم عاصفة » الثورة الاشتراكية وقوى اعوادهم النضال ضد العالم القديم . أما في الرواية التاريخية « بطرس الأول » فيعرفنا الكاتب الكسي تولستوي بالصراع الذي حدث بين القديم والجديد في الماضي المرتبط ارتباطا عضويا بحياة الأجيال اللاحقة وتطورها .

ليس من الضروري عند تصوير الحياة في تطورها الثوري تصويرا محددا تاريخيا ان يجسد الكاتب تجسيدا مباشرا تلك القوى والتيارات الاجتماعية المتصارعة المنتمية الى معسكري القديم والجديد . فتطور الحياة الثوري بجميع علائم العصر الفعلية يتجسد في كل لحظة من خلال نمو الأفكار والمشاعر لدى ابطال العمل الفني ومن خلال سلوكهم واعمالهم ونضالهم .

ان جمع الواقعية الاشتراكية بين تصوير الحياة تصويرا صادقا محددا تاريخيا ، ومن خلال تطورها الثوري ، وبين تربية الكادحين تربية اشتراكية ، يعبر عن روح الأدب الاشتراكي والتزامه . ان ابراز قوة الجديد التي لاتقهر وتأكيدها والنضال الفعال ضد رواسب الماضي الرأسمالي في وعي الناس ، والمساعدة في تعبئة قوى الشعب من اجل بناء الاشتراكية ، ان ذلك كله هو المعنى الحقيقي لدور الواقعية الاشتراكية التربوي .

وهكذا فان مفهوم الواقعية الاشتراكية ينطوي على امكانات معرفية كبيرة ويحدد للأدب دورا فعالا اساسه طريقة فنية طليعية جديدة ظهرت لتكون بديلا عن الواقعية النقدية .

من الواقعية النقدية إلى الواقعية الاشتراكية :

لقد فرضت التغيرات النوعية التي طرأت على حياة الشعوب ووعيها في مطلع هذا القرن نشوء طريقة فنية جديدة . فمنذ منتصف القرن الماضي شرع يتوضح التناقض الصارخ في المجتمع البرجوازي ، وراحت العواقب الناجمة عن هذا التناقض تزداد بشاعة . ومنذ ذلك الحين تم الكشف عن محتوى العصر ومهماته الأساسية المرتبطة بنضال الطبقة العاملة من أجل تحررها وتحرير المجتمع بأسره من سلطة رأس المال .

ان محتوى الحياة الجديد خلق امكانية نشوء الطريقة الجديدة في الفن والأدب ، تلك الطريقة التي كانت مهمتها الأساسية تصوير العصر تصويرا صادقا وحل المسائل التي يطرحها حلا صحيحا .

غير ان تحقيق تلك الامكانية كان مستحيلا في القرن الماضي ، فالحركة العمالية لما تكن قد اقترنت بالاشتراكية العلمية وانتفاضات العمال لم تكن غير محاولات اختلاجية غير واعية اونصف واعية هدفها الدفاع عن انسانيتهم وابرازها . اضف الى ذلك ان الأدب حتى نهاية القرن الماضي ، لم يكن قادرا على مخاطبة العمال والفلاحين بصورة مباشرة بسبب تدني وعيهم الثقافي والسياسي .

ولم تنشأ الظروف لتكون الطريقة الفنية الجديدة الضرورية من اجل تصوير القوى الاجتماعية الجديدة القادرة على قلب سلطة الرأسماليين والاقطاعيين وبناء المجتمع الاشتراكي الا في روسيا .

ان اسباب نشوء الطريقة الفنية الجديدة في روسيا نفسها تكمن في الظروف الاجتماعية – التاريخية في المرحلة الثالثة من مراحل تطور الحركة الثورية في روسيا ابان القرن التاسع عشر ، وكذلك في المستوى الفني الذي بلغه تطور الأدب الروسي خلال ذلك القرن .

في اواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين دخلت روسيا عصر الامبريالية والثورات البروليتارية . وبلغت التناقضات بين « الالاف العشرة التي في القمة » والجماهير الغفيرة ، التي تعد مئات الملايين ، ذروتها . وبرزت الى مسرح الحياة الروسية الطبقة الوحيدة الثورية الى النهاية التي قادت نضال الشعب كله ضد سلطة الاقطاعيين والرأسماليين . ان قوة الحركة الثورية الروسية واتساعها ، تلك الحركة التي نضجت في قرون العبودية والاضطهاد القيصري وحصول هذه الحركة على شحنة جديدة بنتيجة سنوات الافلاس والتشرد والجوع التي تلت « الاصلاح من اعلى » ،إن ذلك كله جعل الجماهير الروسية تتصدر الفصائل الثورية في اوروبا . ولأول مرة في تاريخ العالم ارتبطت الحركة العمالية الثورية ارتباطا واسعا هادفا واعيا بالاشتراكية العلمية في روسيا نفسها .

هذه هي التربة الاجتماعية – التاريخية التي حددت ضرورة ولادة الطريقة الفنية الجديدة وامكانية ولادتها التاريخية . ان نشوء اللحظة الثورية العظيمة في روسيا طرح امام الأدب مهمة اساسية تختلف عن تلك التي كانت رئيسية بالنسبة الى الكتاب الواقعيين النقديين .

فقد باتت المهمة الان تصوير القوى القادرة على تحطيم العالم القديم المكرود من قبل الشعوب وبناء العالم الجديد وتدعيم تلك القوى . صحيح ان مهمة انتقاد العالم القديم لم تضعف قيمتها بل اصبحت في الظروف الجديدة اشد الحاحا ، ولكنها لم تبق المهمة الأساسية ، بل غدت مهمة تابعة تسهم في تدعيم نضال بناة العالم الجديد . يقول غوركي : « ان الواقعية الاشتراكية تتوجه نحو النضال ضد رواسب « العالم القديم » الذي اخذ يخبو نفوذه ، ونحو اجتثاث ذلك النفوذ . ولكن مهمتها الأساسية هي ايقاظ فهم العالم فهما اشتراكيا ثوريا والاحساس بالعالم احساسا اشتراكيا ثوريا » .

وفي عام ١٩٠٥ طرح لينين مبدأ تحزب الأدب . لقد كان الكاتب التقدمي في الماضي يستطيع عدم الانحياز انحيازا صريحا الى أي من الجانبين الاجتماعيين المتصارعين ويستطيع الاكتفاء بتوضيح حقيقة الأمور والمساعدة على اتخاذ الموقف اللازم من ظواهر الحياة البرجوازية المختلفة . اما الآن ، وقد اصبحت الثورة الاشتراكية المهمة التاريخية الكبرى المطروحة على المجتمع ، فالأدب مدعو الى خدمة قضية الثورة خدمة صريحة والى المساعدة في بناء الاشتراكية . ان ظهور المهمات التاريخية الجديدة والأبطال الجدد وجمهور القراء الجديد ، كل ذلك تطلب بروز مبدأ تحزب الأدب الذي كان له تأثير عالمي شامل لأنه حدد جوهر الطريقة الواقعية الاشتراكية وجوهر الأعمال الأدبية المكتوبة بهذه الطريقة والمشبعة بروح الديمقراطية الاشتراكية .

لقد تحدثنا من قبل عن قمم الأدب الواقعي النقدي في اواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين . ومن بين هذه القمم مؤلفات تولستوي ودوستويفسكي وتشيخوف الذين اظهروا في تلك المؤلفات وبقوة فنية خارقة « وجه » العالم المعاصر وكشفوا بعمق عن الجوهر المعادي للشعب الكامن في علاقات العصر الاجتماعية . ان هؤلاء الكتاب اوضحوا باشكال مختلفة التناقض التناحري بين المتسلطين على الحياة وبين الشعب الكادح ، وعروا بغضب وألم الظلم الاجتماعي الصارخ الذي يدفع البائسين من الناس الى الفقر والجوع والسرقة والدعارة . وبرزت في آثارهم الأدبية صورة الاغتراب الانساني المرعب في العالم الرأسمالي والتمزق الموجع في المجتمع والفردية المتزايدة العمق التي تخلق عند الناس نظريات مهووسة مثل « الانسان المتفوق » . وصورت هذه الأعمال ، في الوقت نفسه ، سعي الشعب الى حياة افضل وشوقه الى « العصر الذهبي » والى الحياة الجميلة المشرقة .

وهكذا حددت التربة الاجتماعية ضرورة ولادة الطريقة الفنية الجديدة بينما قدمت حالة الأدب الواقعي النقدي الذي بلغ قمة تطوره في اواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، مساعدة ضخمة في مجال تحويل الضرورة الى واقع .

يرتبط تطور الواقعية الاشتراكية في روسيا بمؤلفات الكاتب العظيم مكسيم غوركي . وتشهد هذه المؤلفات على اهتمام كاتبها العميق باعمال سابقية العظماء وعلى ذلك التجديد الذي جاء به . فمؤلفات غوركي ، حتى المبكرة منها ، لاتكشف خواء النظام الاجتماعي القديم ومعاداته للانسان فحسب ، بل تكشف ايضا حتمية انهيار العالم القديم وانشاء العالم الجديد .

لقد سبق أن قلنا ان التجسيد النقدي لأسس الحياة في روسيا الاقطاعية البرجوازية لم يبق في الظروف الجديدة المهمة الأساسية ، بل اصبح خاضعا لمهمة أكثر اهمية هي تدعيم المناضلين في سبيل بناء العالم الجديد .

واتخذ تنفيذ هذه المهمة طابعا رومانتيكيا ثوريا في الغالب في المرحلة الأولى من الحركة البروليتارية الثورية . فقوبل عالم المتعيشين البرجوازيين والسلطة المتوحشة بصورة « الصقور الابية ونذير العاصفة » المبشر بالثورة وبنماذج انسانية اخرى ذات ارادة لاتقهر امثال دانكو . وقد عبرت هذه الصور الفنية عن طموح الناس الرائع الى النضال من اجل تحرير الانسانية وسعادتها ولكنها كانت خالية من تصوير الأعمال الثورية الحقيقية والمناضلين الثوريين الواقعيين .

ومع نمو الحركة الثورية العمالية في فترة الاعداد لثورة عام ١٩٠٥ وتنفيذها ازداد وضوح الرؤيا الفنية وانتصبت قامة « بطل التاريخ » العامل المناضل في سبيل الاشتراكية وظهرت امكانية تصوير القوة الجديدة تصويرا فنيا واقعيا . واذا كانت نماذج « الصقر » و « نذير العاصفة » و « دانكو » قد عكست بداية نهوض البروليتاريا الثوري فان « بافل فلاسوف » في رواية « الام » لغوركي يجسد مباشرة النموذج الواقعي للعامل الثوري .

لقد كانت اهمية رواية « الام » عظيمة جدا ، ففيها بين الكاتب البروليتاري الكبير غوركي بداية انهيار النظام البرجوازي الذي كان يبدو آنذاك وطيدا . وصور غوركي ضحالة البرجوازية الروحية وعجزها عن الابداع وقابلها بقوى البروليتايا النامية ومثلها العليا .

تلك كانت البداية فقط . فغوركي كان الوحيد الذي انشأ اعمالا واقعية اشتراكية رائعة مثل روايته « الام » . اما الواقعية الاشتراكية فلم تصبح الطريقة الطليعية السائدة الا بعد انتصار ثورة اكتوبر الاشتراكية .

ولكن خبرة كتاب المرحلة الثورية اتبعت اتجاه غوركي عينه في تطوير ادبهـا .

هكذا نشأت الواقعية الاشتراكية في ظروف تطور الحركة العمالية الثورية واصبحت الطريقة الفنية الأساسية في الاتحاد السوفييتي بعد انتصار ثورة اكتوبر الاشتراكية .

أما في بلدان اوربا الغربية وفي ظروف نمو الايديولوجيات الانتهازية البرجوازية في في مطلع القرن العشرين ، فقد كان تشكل الواقعية الاشتراكية اصعب بكثير مما في روسيا . وعلى الرغم من ذلك ، بدأ القسم الطليعي من الكتاب يتوجه نحو الواقعية الاشتراكية . ويمكن ان نشير في هذا المجال الى رواية هنري باربوس « الجحيم » ١٩١٦ التي مجد فيها الكاتب قوى الشعب المبدعة وقدرته على تغيير الحياة لما فيه خير الانسانية وكشف عن الآفاق الحقيقية لتطور الحياة المعاصرة .

ان ظهور غوركي وغيره من الكتاب الذين انتهجوا طريق الواقعية الاشتراكية في ظروف السيادة الرأسمالية يفضح وجهة النظر التي تزعم ان الواقعية الاشتراكية لايمكن ان تتطور الا في ظل نمط الحياة الاشتراكي . فبحسب وجهة النظر هذه لايمكن ابداع اعمال فنية واقعية اشتراكية في البلدان التي يسيطر فيها رأس المال . ولكن صفوف الكتاب الغربيين الممتازين الذين يتبنون الواقعية الاشتراكية تتعزز باستمرار في عصرنا ، كما ان هنالك العديد من الكتاب الواقعيين النقديين الرائعين الذين انتقلوا الى مواقع الطريقة الواقعية الاشتراكية . وذلك كله يدحض وجهة نظر اعداء الواقعية الاشتراكية .

الواقعية الاشتراكية والحداثة :

لايجوز لنا ان نتصور ان الواقعية الاشتراكية تتطور في العالم المعاصر من دون ان تعترضها العقبات . فهذه الطريقة الفنية الجديدة تشق الطريق عبر الصراع ضد شتى الاتجاهات التجريدية والفرويدية التي تعتقد بسيطرة البداية اللاواعية الحيوانية في الانسان ، تشق الطريق عبر شتى الوان « الفن المجرد » .

ان جميع هذه الاتجاهات تعيش تحت راية الحداثة . وهي ، في اغلبيتها رجعية صريحة ومعادية للواقعية الاشتراكية ولنزعة أدب الماضي الانسانية ، ولذا فان هذه الاتجاهات لاتستطيع ان تثير اهتمام فئات واسعة في المجتمع ، فتنحصر بالتالي في اوساط ضيقة من « الشباب الذهبي » ولا تعدو كونها بدعا قصيرة العمر .

غير ان الحداثة المعاصرة تتجلى ايضا في بعض الاتجاهات ذات النزعة الانسانية . والمقصود هنا هو تلك الأعمال الأدبية المنتشرة في الغرب انتشارا واسعا والتي يحتل مركز الصدارة فيها الانسان الذي يرى نفسه لعبة في يد قوى اجتماعية مجهولة معادية له باستمرار ويجد نفسه وحيدا شقيا عاجزا حيالها . ان مظاهر تمزق الانسان المرعبة التي صورها دستويفسكي بألم ونفاذ بصيرة في اواخر القرن التاسع عشر ، تبدو الآن في نظر البرجوازي الصغير وابن المدينة البائس قوانين ثابتة تحكم العالم . وهو يعتقد ان جميع المحاولات الرامية الى تغيير تلك القوانين عقيمة عديمة الجدوى .

ان هذه الاحاسيس المتشائمة تجد غذاءها في وعي الناس الذين يجهلون قوانين الحياة الاجتماعية . فهؤلاء الناس غير مهيئين لخوض النضال . انهم مسحوقون تحت وطأة الظروف وقد دخل الرعب الى قلوبهم بسبب الظروف والفقر والعداء وانعدام الثقة بالغد ، بسبب كل الشرور التي تنجم عن الرأسمالية بصورة حتمية .

ولعل الكاتب التشيكي فرانز كافكا من افضل الأمثلة التي توضح ماقلناه . لقد صور كافكا في آثاره التي ابدعها في اعوام الحرب العالمية الأولى وبعدها عالما مظلما ظلاما حالكا طافحا بالعذاب والآلام ، عالما يثير في الكاتب الذي آلمه مصير الانسان ، شعورا غير محدود بالرعب . ولكن كافكا لايستطيع ان ينتقد هذا العالم انتقادا حقيقياً لأنه لايرى ولا يعرف تلك القوى التي شوهته بهذا الشكل وهو ، الى جانب ذلك ، عاجز عن النضال في سبيل حق الانسان في السعادة .

لم يصبح كافكا مشهورا الا بعد الحرب العالمية الثانية ، حيث انتشرت مؤلفاته « القضية » و « القصر » وغيرهما في اوروبا الغربية بعد الحرب وسمي بفضلها واحدا من اعلام الحداثة المعاصرة . ان سبب شهرة الكاتب هو التجربة المأساوية التي عاشتها الانسانية . فقد عرفت الانسانية اهوال الفاشية واجتازت محنة الحرب التي اودت بحياة خمسين مليون انسان ، ونفذ الى قلوب الناس رعب فظيع من نشوب حرب جديدة . وباتت المشاعر التي

اقلقت كافكا وابطال رواياته تقلق كثيراً من ابناء المدينة الفقراء الذين لم يرتقوا الى مستوى ادراك حتمية النضال في سبيل الحياة على الأرض ، ولم يكونوا قادرين على خوض المعارك النضالية .

لقد عبر كافكا عن خوف هؤلاء الناس من الحياة وعن عجزهم ويأسهم ، وتخليهم عن أي أمل بوجود انساني غير الوجود الذي يعانون بسببه الشقاء .

وليس مستغربا بعد ذلك ان تحاول الدوائر الرجعية استغلال اعمال كافكا وغيره من الكتاب من اجل بث الشعور بالعجز في نفوس الناس والتشكيك بقدراتهم وصرف انظارهم عن قضايا العصر الاجتماعية الملحة ومهماته .

ان الواقعية الاشتراكية التي تناضل لتحتل مكانها الذي تستحقه في قلوب الناس ونفوسهم تقاوم بالصدق الحياتي وسمو الأفكار وقوة التصوير شتى التيارات الرجعية والعدمية والضحلة في الأدب .

وهي تتميز بادراكها العميق للحياة في تطورها الثوري وتمتلك برنامج عمل قادرا على تغيير العالم وتحسينه . ولذا فان الواقعية الاشتراكية هي وحدها التي تمنح الناس رحيق التفاؤل التاريخي والثقة في قوى الانسان المبدعة . وفي هذا تكمن القيمة العظيمة للواقعية الاشتراكية في المعركة التي يخوضها الناس في سبيل التوصل الى أفضل الطرق لجعل حياتهم انسانية اصيلة .

الرومانتيكية الثورية والبداية النقدية في المؤلفات الواقعية الاشتراكية :

لاتظهر خصائص الواقعية الاشتراكية في التوجه الفكري وحسب بل في طبيعة تصوير الواقع ايضا . فبالاستناد الى معرفة قوانين الواقع معرفة عميقة ومن خلال دراسته في تطوره الثوري تمتلك الواقعية الاشتراكية جميع الامكانات لتصوير هذا الواقع تصويرا واقعيا منسجما وهذا الأمر من جملة مايحدد تميز الرومانتيكية التورية في الاثار الواقعية الاشتراكيــــة .

في المجتمع الطبقي القائم على التناحر تتجه الرومانتيكية الثورية نحو توطيد الظواهـــر والشخصيات التي تناقض أسس ذلك المجتمع . وهذا لايعني ان الأحلام الرومانتيكية الثورية التي حلم بها كتاب الماضي العظماء معزولة عن الواقع ، فهي على العكس من ذلك نتيجـــة التماس مع الحياة ونتيجة نمو القوى الاجتماعية الطليعية .

اما سبب التناقض بين تلك الأحلام والواقع فمرده أن الرومانتيكيين الثوريين كانوا يجهلون طرق تحقيق مثلهم الاجتماعية وتجسيدها في الحياة .

وقد تغلب فن الواقعية الاشتراكية على ذلك التناقض . فالواقعية الاشتراكية تستند الى نظام اجتماعي لايناقض المثل العليا للشعب بل يخلق الشروط اللازمة لتجسيد تلك المثل تجسيدا شاملا . ويستطيع الكتاب الواقعيون الاشتراكيون الذين يمتلكون نظرية التطور الاجتماعي ان يروا ويقوموا غرسات المستقبل . ولذا يجتمع في افضل الآثار الواقعية الاشتراكية التصوير الواقعي الصارم مع النفس الرومانتيكي الذي يؤكد ماتم تحقيقه في الحاضر من المستقبـل .

ان الرومانتيكية الثورية في الواقعية الاشتراكية تواصل افضل تقاليد رومانتيكيـة الماضي الثورية . وهي تستند الى ماهو طليعي وجديد في الحياة وتحارب بقوة كل ماهو قديم وسائر نحو الزوال .

ولكن القضاء على اوهام الرأسمالية في وعي الناس عملية معقدة وصعبة . فلا نزال نجد حتى في المجتمعات الاشتراكية ، الأنانيين والمتعطشين للتملك والمغامرين والانتهازيين المنحلين اخلاقيا والذين لايخلصون في عملهم . وفضح هؤلاء ومحاربتهم مهمة ضرورية وملحة الى اقصى حـد .

لقد دعا البعض في الماضي الى خلو الأدب الواقعي الاشتراكي من الصدامات بحجة ان الواقع الاشتراكي خال من التناقضات المهمة ولا يستطيع بالتالي أن يوحي للكتـاب بصدامات حادة . غير ان علماء الأدب الواقعي الاشتراكي والكتاب الواقعيين الاشتراكيين دحضوا هذه النظرية دحضا قاطعا . ووجه الأدباء نقدهم نحو كل مايعيق بناء الاشتراكيـة ويعيق نمو الوعي الاشتراكي عند الناس ويزعزع الثقة بالحياة والمستقبل . وانتقى الكتاب من اجل ذلك صدامات حادة ومعقدة تتطلب حلا عاجلاً . ويكفي في هذا المجال ان نتذكـر الشخصيات السلبية في روايات « الحرس الفتي » (فادييف) و « الفولاذ سقيناه » (استروفسكي) و « الدون الهادىء » (شولوخوف) وغيرها .

البطل في الآثار الادبية الواقعية الاشتراكية :

لقد انشأ الأدب في القرن الماضي نماذج عديدة من الأبطال الايجابيين تجلت فيها مثل الشعب والصفات الجوهرية التي يتحلى بها أفضل ابناء وبنات الشعب .

وصور الأدب هؤلاء الأبطال من خلال علاقاتهم المباشرة اوغير المباشرة بالحياة وحاجات الشعب .

ولكن الأبطال الايجابيين لم يكونوا وليس باستطاعتهم ان يكونوا الأبطال الأساسيين في الآثار الأدبية الواقعية النقدية . وسبب ذلك هو عداء العلاقات الاجتماعية التي كانت قائمة آنذاك للافكار الطليعية والأخلاق الطليعية . لقد كانت البدايات البطولية آنذاك محرومة من امكانات التحقق على نطاق واسع ، وهذا ماصورته الأعمال الواقعية النقدية الأصيلة .

اما العلاقات الاجتماعية الاشتراكية فتتيح امكانية انتشار البطولة على نطاق واسع فتكف عن كونها استثناء وتصبح بالتدريج جزءا من حياة الناس . وهذا يجعل البطل في الأدب الواقعي الاشتراكي يتصف بالاقبال على الحياة والتأثير فيها وبحب العمل والنضال وادراك المسؤولية تجاه الوطن والشعب .

ان اهمية الأبطال الايجابيين في الآثار الأدبية عظيمة جدا ، فالناس يجدون فيهم القدوة التي يقتدون بها في حياتهم وعملهم . غير ان القراء لايرضون طبعا عن الأبطال « المثاليين » المختلقين الخالين من كل ماهو حي يمس القلب والعقل ولا يرضون بالتالي عن المؤلفات الفنية التي يقوم الكاتب مسبقا بتحديد نسب الظواهر السلبية والايجابية التي سيصورها فيها . لأن التخطيط المختلق والتجريد الفارغ يبعدان الفن عن الحياة .

تنوع الأشكال والأساليب في الادب الواقعي الاشتراكي :

ان المبادىء العامة لتصوير ظواهر الواقع وتقويمها لاتحد من امكانات الكتاب الواقعيين الاشتراكيين بل هي ، على العكس من ذلك ، تؤكد ضرورة انطلاق هؤلاء الكتاب في مجال الابداع الرحب واستخدامهم الوسائل المختلفة من أجل تجسيد الحياة تجسيدا فنيا . فالفن لاينشأ من وصفات وبنود . أنه ينبع من الحياة . ان منظر الأدب يستطيع ان يكتب بحثا يشرح فيه كيف كتبت رواية « دون كيشوت » . ولكننا لانستطيع من خلال هذا البحث ان نتعلم كيف نكتب رواية « دون كيشوت » . ولذا فان الفنان مضطر دائماً الى « اختراع » اثره الأدبي بالموهبة والعمل . اما اذا كان عاجزا عن ذلك فلن يصبح أكثر من ناسخ وهذا في أفضل الأحوال .

من الطبيعي ان يتقارب الأدباء الواقعيون الاشتراكيون من خلال تطورهم الابداعي وان يستخدموا وسائل فنية متشابهة عند معالجة المواضيع المتشابهة .

ولكن لابد لنا من التأكيد على غنى الأساليب الفردية في اطار الطريقة الفنية الواقعية الاشتراكية الواحدة . وهذا التأكيد لايتناقض اطلاقا مع وحدة الطريقة الفنية بل يلتحم معها التحاما عضويا .

لقد قدمت الواقعية من خلال تطورها مجموعة غنية من الأساليب والأشكال الابداعية المنوعة ، وكذلك هي الحال في الواقعية الاشتراكية . ان الآثار الأدبية الواقعية الاشتراكية متنوعة الأشكال والأساليب والوسائل . وكل شكل وكل اسلوب يصبح ضروريا اذا كان يخدم تصوير الحياة تصويرا عميقا صادقا مؤثرا . واذا ا حققت تلك الأشكال والأساليب والوسائل الوظيفة المطلوبة فانها تشغل مكانة كبيرة ومرموقة في مجموعة الوسائل الفنية في جعبة الواقعية الاشتراكية .

ومما يساعد ايضا في تنوع اشكال الأدب الواقعي الاشتراكي في العصر الراهن التفاعل القائم بين انواع الفن والامكانات الجمالية المتزايدة لدى كل نوع من هذه الأنواع . مثال ذلك تأثير السينما على خصائص الدراما المعاصرة والبحث عن اشكال جديدة تجمع بين امكانات الأدب والمسرح والسينما ... الخ .

المراجع العربية

١- أفلاطون فايدروس دار المعارف بمصر ١٩٦٩
ترجمة وتقديم د.أميرة حلمي مطر

٢- الأهواني أحمد فؤاد أفلاطون نوابغ الفكر الغربي — دار المعارف بمصر

٣- إيفانز بي آيفور تاريخ الأدب الانكليزي بغداد ١٩٦٢
ترجمة علاء الدين حموي وآخرين

٤- بدوي عبدالرحمن خريف الفكر اليوناني مكتبة النهضة المصرية — الطبعة الرابعة ١٩٧٠

٥- بدوي عبدالرحمن ربيع الفكر اليوناني مكتبة النهضة المصرية — الطبعة الرابعة ١٩٦٩

٦- بدوي عبدالرحمن في الشعر الأوربي المعاصر المكتبة الأنجلو مصرية ١٩٦٥

٧- برادلي — أ. س التراجيديا الشكسبيرية ترجمة : حنا إلياس دار الفكر العربي — مصر

٨- بربارة — فؤادجرجس الأسطورة اليونانية دمشق ١٩٦٦

٩- برغون — هنري رسالة في معطيات الوجدان البديهية منشورات كنوز الفكر العربي بيروت ١٩٤٥
ترجمة : كمال يوسف الحاج

١٠- بروكس . كلينث روائع التراجيديا في أدب الغرب دار الكاتب العربي — بيروت
ترجمة د. محمود السمرة

١١– بريتون – كرين منشأ الفكر الحديث ترجمة : دار الفن الحديث العالمي
عبدالرحمن مراد بدمشق .
١٢– بلدي – نجيب بسكال نوابغ الفكر الغربي –
دار المعارف بمصر
١٣– بيس – ريتشارد دستويفسكي دراسة لرواياته العظمى منشورات وزارة الثقافة
ترجمة : عبدالحميد الحسن والإرشاد القومي دمشق ١٩٦٦
١٤– بيكون – غايتان الأدب الفرنسي الجديد ترجمة : دار عويدات بيروت
نبيه صقر وآخرين ١٩٦٣
١٥– توماس – هنري ودانالي أعلام القصة الغربية تعريب : يوسف عبدالمسيح ثروة دار الرواد
١٦– توماس – هنري ودانالي أعلام الفن القصصي ترجمة : عثمان ندية دار الكاتب العربي للطباعة للطباعة والنشر
١٧– تيليارد . د. الأدب في عصر شكسبير ترجمة : دار المعارف بمصر
نبيل حلمي
١٨– الحلوي – حسيب الأدب الفرنسي في عصره الذهبي حلب ١٩٥٢
١٩– الخطيب – حسام محاضرات في تطور الأدب الأوربي جامعة دمشق ١٩٧٤–
ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية ١٩٧٥ .
٢٠– الخطيب – حسام ملامح في الأدب والثقافة واللغة وزارة الثقافة والإرشاد
القومي ١٩٧٧
٢١– الربيعي – محمود في نقد الشعر دار المعارف بمصر
١٩٦٨
٢٢– ريكاردو – جان قضايا الرواية الحديثة ترجمها وزارة الثقافة والإرشاد
صياح الجهيم القومي دمشق ١٩٧٧
٢٣– زكريا – فؤاد نيتشه نوابغ الفكر الغربي – دار
المعارف بمصر ١٩٥٦

٢٤- صائب - سعد شعراء وأدباء من الشرق والغرب اتحاد الكتاب العرب دمشق١٩٧٦
٢٥- صائب - سعد صراع مع الغرب في حضارته وتياراته الفكريـــة دمشـــق
٢٦- الطويل- توفيق جون ستيوارت مل نوابع الفكر الغربي - دار المعارف بمصر
٢٧- عوض - رمسيس دراسات تمهيدية في الروايةالانكليزية المعاصرة دار المعارف بمصر
٢٨- غارودي - روجيه واقعية بلا ضفاف تقديم آراجون . دار الكتاب العربي القاهرة
٢٩- غوريبلي - ب علم الأدب السوفياتي ترجمة : جلال فاروق الشريف منشورات دار الصحافة - دمشـــق
٣٠- فان تيغيم - فيليب المذاهب الأدبية الكبرى بفرنسا ترجمة : فريد انطونيوس منشورات دار عويدات بيروت ١٩٦٧
٣١- فريد ماهر شفيق النقد الإنجليزي الحديث الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠
٣٢- فيشر - أرنست الاشتراكية والفـــن كتاب الهلال ١٩٦٦
٣٣- القسوس جرير عبقرية شكسبير . دار العلم للملايين - بيروت ١٩٦٠
٣٤- كونراد جيمس وآخرون نظرية الرواية ترجمة : أنجيل بطرس سمعـــان الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١
٣٥- كيتل - أرنولد مدخل إلى الرواية الإنكليزية ترجمة : هاني الراهب وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق ١٩٧٧
٣٦- لافرين يانكو تعريف بالرواية الروسية ترجمة : مجد الدين حفني ناصيف دار النهضة العربية - القاهرة ١٩٦٢

٣٧ـ لالوشارل مبادىء علم الجمال (الأستطيقا) ترجمة : مصطفى ماهر دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٩

٣٨ـ لوفافر ــ هنري في علم الجمال ترجمة : محمد عيتاني دار المعجم العربي ــ بيروت

٣٩ـ لوكاتش ــ جورج دراسات في الواقعية ترجمة : نايف بلوز وزارة الثقافة والإرشاد القومي ــ دمشق ١٩٧٠

٤٠ـ مجموعة من المؤلفين دراسات في الأدب والمسرح السوفييت ترجمة نزار عيون السود وزارة الثقافة والإرشاد القومي ١٩٧٦

٤١ـ محمود ــ زكي نجيب برتراند راسل نوابغ الفكر الغربي ــ دار المعارف بمصر

٤٢ـ نور علي أريستوفانس عصره وعمله المسرحي دار المعارف بمصر ١٩٦٥

٤٣ـ هورتياك ــ لويس الفن والأدب ترجمة : بدر الدين قاسم الرفاعي

٤٤ـ هوك ــ سدني البطل في التاريخ ترجمة : مروان الجابري المؤسسة الأهلية للطبع والنشر بيروت ١٩٥٤

٤٥ـ هيكل ــ محمد حسين جان جاك روسو حياته وكتبه مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٥

٤٦ـ وافي ــ عبدالواحد الأدب اليوناني القديم دار المعارف بمصر ١٩٦٠

المراجع باللغة الروسية

1. Андреев Л. Г. Сюрреализм. М. Высшая школа 1972
2. Анисимов И. Французская классика со времен Рабле до Ромена Роллана. М Худ. лит. 1970
3. Античная драма. Вступ. статья С. Апта М. Худ. лит 1970.
4. Алигьери Данте Новая жизнь. Божественная комедия. вст. ст. Е. Кржевского. М. Худ. лит. 1967.
5. Артамонов С. Д. История зарубежной литературы XVII - XVIII в. М. „Просвещение". 1975.
6. Бальзак Оноре Утраченные иллюзии. Вст. ст. Р. Резник. М. Худ. лит. 1973.
7. Байрон Д. Г. Паломничество Чайльд-Гарольда. Дон-Жуан. Вст. ст. А. Елистратовой. М. Худ. лит. 1972.
8. Белинский В. Г. Собрание соч. в 3х томах М Худ. лит. 1948.
9. Боккаччо Дж. Декамерон. вст. ст. Л. Хлодовского М. Худ. лит. 1970.
10. Вергилий Буколики. Георгики. Энеида. вст. ст. С. Шервинского. М. Худ. лит. 1971
11. Волков А. А Русская литература XX века. М. „Просвещение." 1964.
12. Вольтер Орлеанская девственница. Магомет. Философские повести. Вст. ст. С Артамонова. М. Худ. лит. 1971.
13. Глаголев Н. А Проблемы истории русской демократической критики. Изд. Московского ун-та. 1966.

14. Гомер Илиада Одиссея Вст. ст. С. Маркиша. М. Худ. лит. 1967.

15 Горький М О литературе М. Худ. лит 1961

16. Гюго Виктор Девяносто третий год. Вст. ст. Е. Евниной. М. Худ. лит. 1973.

17. Дидро Дени. Монахиня. Племянник Рамо. Жак-Фаталист и его хозяин. Вст. ст. А. Воробьева М. Худ. лит. 1973.

18. Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста. вст. ст. Арнольда Кеттла. М. Худ. лит 1969.

19. Добролюбов Н.А. Собрание соч в 3х томах М. Худ. лит. 1952.

20. Древнегреческая литературная критика. Ответств. редактор Л.Я. Фрейберг. М. Наука 1975.

21. Европейские поэты Возрождения. Вст. ст. Р. Самарина. М Худ. лит. 1974.

22. Ермилов В. Ф.М. Достоевский М. Худ. лит. 1956.

23. Есин Б.И. Н.В. Шелгунов М. „Мысль" 1977.

24. Зарубежная литература средних веков. Составитель Пуришев Б.И. М. Худ. лит. 1974.

25. Зарубежная литература. Хрестоматия. Составитель М.Д. Эйхенгольц. М. „Учпедгиз" 1954.

26. Зарубежная литература XX века. Под. ред. проф. З.Т. Гражданской. М. „Просвещение" 1973.

27. Ивашева В.В Английская литература XX век 1917-1945 гг. М Просвещение 1967.

28 Ивашева В.В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. М Худ. лит. 1974.

29. История русской критики в 2х книгах. Под ред. Городецкого Б. П. Из-во Академии Наук СССР. М. Ленинград 1958.

30. История английской литературы в трех книгах. Из-во Академии Наук СССР. М 1955-1958

31. История античной литературы. Сост. проф. Тронский И.М. Из-во Мин. Просв. РСФСР Ленинград 1957.

32. История зарубежной литературы XIX века. Из-во Московского университета. 1972.

33. История зарубежной литературы XIV-XX в.в. Под ред. Андреева Л.Г. и Самарина Р.М. Из-во Московского университета 1968.

34 История русской литературы кн. I сост. Айзеншток И. Я и др. Из-во Академии Наук СССР. М. Ленинград 1956.

35 История русской литературы кн. II сост. Боголюбов Е. А Бурсов Б. И. Из-во Академии Наук СССР. М. Ленинград 1956

36 Испанский театр Вст. ст. Томашевского М. Худ. лит 1969.

37. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. М. Наука 1975.

38 Краткий очерк истории философии. Под. ред. Иовчука М. Т. М. „Мысль" 1971.

39. Кукаркин А.В. По ту сторону расцвета. М. Политиздат 1974.

40 Кулешов В.И Натуральная школа в русской литературе. М. Просвещение" 1965.

41. Ленин В. И. О литературе и искусстве. М. Худ. лит. 1969.
42. Лессинг Г. Э. Драмы. Басни в прозе. Вст. ст. Вильмонта Н. М. Худ. лит. 1972.
43. Мольер. Комедии. Вст. ст. Г. Бояджиева М. Худ. лит. 1972.
44 Обломиевский Д.Д. Французский романтизм. Очерки М. Худ. лит. 1974.
45 Основы марксистско-ленинской эстетики. М. „Политиздат" 1961.
46 Пессис Б. От XIX к XX веку. Традиции и новаторство в французской литературе. М. Советский писатель. 1968.
47. Проблемы социалистического реализма. Под. общ. редакцией проф. А. И. Метченко Из-во Московского ун-та 1975.
48 Против современного абстракционизма и формализма. Сборник переводов. Вст. ст. Баскина. М. „Прогресс" 1964
49. Поэзия английского романтизма XIX в. Вст. ст. Д. Урнова. М. Худ. ... 1975
50 Поэзия трубадуров. Вст. ст. ... М. Худ. лит. 1974.
51 Писарев Д. И Сочинение в четырех томах Статьи. М. Худ. лит 1956
52 Робле Ф Гаргантюа и Пантагрюэль. Вст. А. Дживелегова. М Худ. лит 197

53. Радциг С И. История древнегреческой литературы. Изд-во Московского ун-та. 1959.
54. Реизов Б.Г. Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика. Ленинград. „Наука" 1974
55. Ромм А.С. Шоу. теоретик Ленинград Из-во Лен. пед. ин-та им. А И Герцена 1972.
56. Русские писатели. Библиографический словарь. Сост. Д С. Лихачев С И. Машинский и др. М „Просвещение." 1971.
57. Русская советская литература Отв. ред. Богуславский А.О М. из-во Мин. Просвещ. Р.СФСР. 1963.
58. Руссо Ж. Ж. Юлия или Новая Элоиза. Вст. ст И. Верцмана. М. Худ. лит. 1968.
59. Рюриков Ю. Н. Г. Чернышевский М. Худ. лит. 1961
60. Сент-Бёв Ш Литературные портреты. Критические очерки. М. Худ. лит. 1970.
61. Санд Жорж Мопра Орас. Вст. ст. И. Лилеевой. М Худ. лит 1974.
62. Сервантес Дон Кихот. Кн. I и II. Вст. ст. Ф. Кельина М. Худ. лит. 1970
63. Соколов А.Н История русской литературы. XIX века т I. Из-во Московского ун-та 1960.
64. Средневековый роман и повесть. Вст ст А. Михайлова. М Худ. лит. 1974.
65 Сучков Б. Лики времени. М. Худ. лит. 1969.
66 Стендаль Красное и черное. Вст. ст С. Великовского М Худ. лит. 1969
67. Театр французского классицизма Вст ст. Антуана Адана М. Худ. лит 1970.

68. Теккерей Вильям. Ярмарка Тщеславия. Вст. ст. Клименко. М. Худ. лит 1968.

69. Утопический роман XVI - XVII веков. Вст. ст. А. Воробьева. М. Худ. лит. 1971.

70. Финкельстайн С. Реализм в искусстве. М. Изд. „Иностранная лит-ра. 1956.

71. Хрестоматия по античной литературе. Т. I Греческая лит-ра. сост. проф. Н.Ф. Дератани. М. из-во Учпедгиз 1937.

72. Хрестоматия по зарубежной лит-ре XX века. Сост. Я.Н. Засурский и Р.М Самарин. М. Учпедгиз. 1955.

73. Чернышевский Н.Г. Избранные философские сочинения в 4х томах М Полит. лит. 1950.

74. Шекспир В. Трагедии. Сонеты Вст. ст А. А Аникста. М. Худ. лит. 1970.

75. Шкловский В. Лев Толстой серия ЖЗЛ. М. „Молодая гвардия. 1963.

76 Шиллер Ф Драмы. Стихотворения. Вст. ст. С Тураева М. Худ. лит. 1975.

المحتوى

صدر هذا الكتاب تحت اشراف
لجنة انجاز الكتاب الجامعي
١٩٩٦

سعر البيع للطلاب (٩٠) ل.س